LES GRANDS ARTISTES



ALBERT DÜRER



Par Auguste MARGUILLIER

LES GRANDS ARTISTES

ALBERT DÜRER

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Volumes parus

Raphaël, par M. Eugène Muntz.

Watteau, par M. Gabriel Séailles.

Volumes à paraître

Eugène Delacroix, par M. Maurice Tourneux.

Léonard de Vinci, par M. Gabriel Séailles.

Titien, par M. Maurice Hamel.

Rubens, par M. Gustave Geffroy.

Poussin, par M. Paul Desjardins.

1230-01. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES
LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

ALBERT DÜRER

PAR

AUGUSTE MARGUILLIER

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

ALBERT DÜRER

Il a été réservé à certains artistes de donner de la physionomie, des idées et des conceptions du milieu où ils vécurent une image si expressive et si parfaite qu'elle semble comme l'émanation de l'âme de leur temps et de leur pays. Albert Dürer est de ceux-là. Il n'est pas seulement un des artistes les mieux doués et les plus complets, un des plus vastes et aussi un des plus nobles esprits qui aient existé; en lui se résument, sous une forme particulièrement saisissante, toute une race et toute une époque. Peintre, graveur, illustrateur, dessinateur d'objets d'art, il a créé dans chacun des genres où son génie s'exerça quantité de chefs-d'œuvre de l'aspect le plus varié et du caractère le plus personnel, où la verve d'une composition débordante d'imagination s'allie à la précision d'une forme savante, où la fantaisie revêt les apparences de la réalité la plus tangible ; poète et philosophe aux visions sublimes, fantastiques, ou seulement aimables, et en même temps observateur rigoureux, mathématique, en lui s'incarne pleinement, au moment de sa plus

féconde vitalité, l'âme pensive et sérieuse du Nord, religieuse et grave tout en aimant la vie, tantôt emportée dans le bleu des rêves, tantôt appliquée aux problèmes de la science la plus exacte, amoureuse à la fois d'idéal et de vérité.

La ville où il naquit, Nuremberg, si chère encore de nos jours aux artistes et aux amoureux du passé, était, à la fin du XVe siècle, pour ainsi dire, la Florence de l'Allemagne. Son heureuse situation entre le Rhin et le Danube, sur la route de Venise aux Pays-Bas, en avait fait, dit l'historien Janssen, « le rendez-vous des peuples et le centre de l'activité industrielle et artistique de l'Allemagne ». Ses imprimeurs, ses xylographes, ses orfèvres, ses horlogers, ses armuriers, ses fondeurs, ses potiers, comptaient parmi les plus renommés de l'Europe. Ville libre impériale, gouvernée par un sénat de quarante-deux membres nommés à vie, choisis en majeure partie parmi les familles patriciennes, et qui, initiés de père en fils au maniement des affaires publiques, l'administraient avec une sagesse comparable à celle des magistrats de Venise, sa prospérité s'accroissait sans cesse ; trois cents canons défendaient ses remparts ; de nombreux moulins à farine ou à papier faisaient bouillonner les eaux de la Pegnitz ; ses greniers publics regorgeaient de provisions ; quinze millions de florins remplissaient son trésor ; la vie y était luxueuse, pittoresque, débordante de sève créatrice. Parmi les riches commerçants et les nombreuses familles nobles de la cité — les Holzschuher, les Imhoff, les Paumgærtner, — c'était

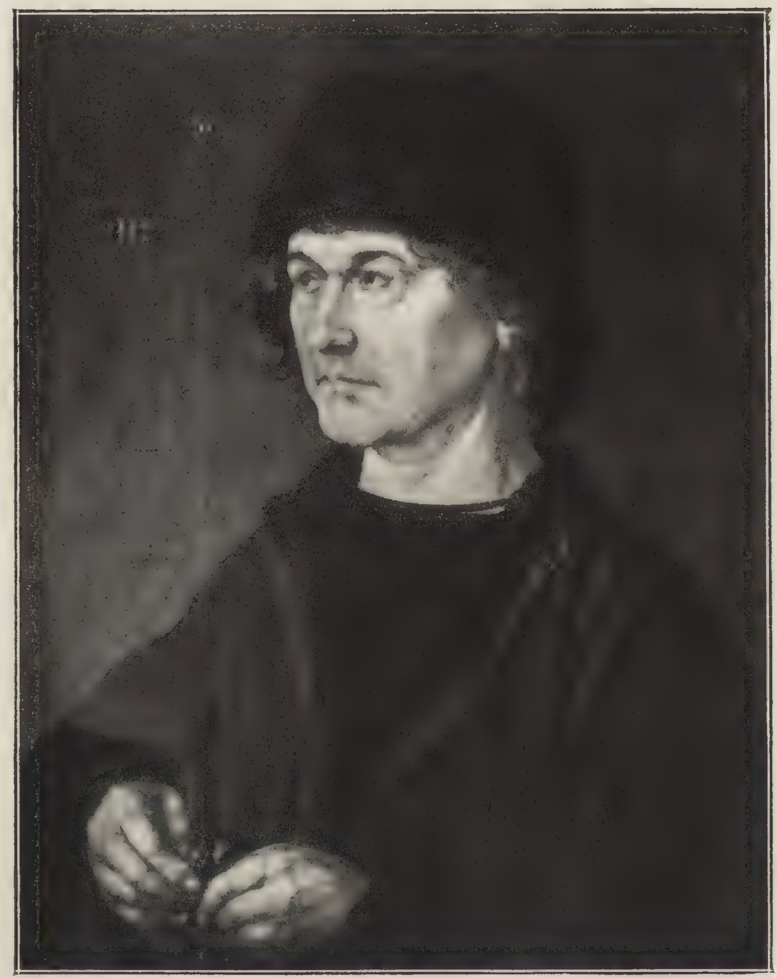
comme une émulation de fondations pieuses allant embellir chaque jour davantage les églises Notre-Dame, Saint-Sébald, Saint-Laurent, Saint-Jean, Saint-Jacques et autres, d'autels votifs, de statues, de vitraux, pour lesquels les Adam Krafft, les Veit Stoss, les Peter Vischer, les Pleydenwurf, les Wolgemut, les Hirschvogel, rivalisaient d'ingéniosité et de talent, cependant que dans la triple enceinte de ses murailles, sous l'égide de la Burg qui dominait la ville et des cent quatre-vingt-sept tours et clochers dressés dans le ciel, les rues et les places se peuplaient de plus en plus de riches demeures : nulle part le moyen âge — qui sut créer dans chaque pays un art d'un sentiment si profond, si expressif de la vie locale, que la soi-disant « Renaissance » devait étouffer sous des éléments étrangers, sources de pastiches et de rapide décadence, — n'avait manifesté aussi pleinement et à un aussi haut degré, dans toutes les formes de l'art et de la vie, la primesautière originalité, la fécondité et la délicatesse de son inspiration. Les belles-lettres aussi y étaient en honneur : Ulrich de Hutten glorifie Nuremberg d'avoir été la première, entre les villes allemandes, à les cultiver ; l'on se délectait aux poésies de Conrad Celtes et aux comédies de Hans Rosenplüt. Enfin, les sciences exactes à leur tour allaient se développer brillamment sous l'impulsion du cosmographe et navigateur Martin Behaim, du célèbre astronome et mathématicien Johannes Müller (surnommé, du nom de sa ville natale Kœnigsberg, Regiomontanus), venu se fixer à Nuremberg l'année même de

la naissance de Dürer, de l'historien Christoph Scheurl et de l'érudit médecin Hartmann Schedel, qui avait voyagé en Italie, vu les Médicis et lu les écrits des humanistes de la Renaissance commençante.

L'époque et le milieu ne pouvaient être plus propices à hâter et à développer l'éclosion d'un génie. Ce génie fut Albert Dürer.

I

Il naquit — est-il dit dans la chronique de famille rédigée par son père et complétée par lui-même — le 21 mai 1471, « un mardi de la semaine de la Croix, à la sixième heure », dans une maison située dans la Winklerstrasse et adossée à celle du patricien et jurisconsulte Johann Pirkheimer, dont le fils, le célèbre humaniste et historien en même temps que capitaine et homme d'État Wilibald Pirkheimer, devint plus tard son ami intime ; son parrain fut l'imprimeur Anton Koburger, qui, en quelques années, devait porter à leur apogée l'art et l'industrie du livre à Nuremberg. Il était le troisième enfant de maître Albrecht Dürer, orfèvre et bourgeois de Nuremberg, mais d'origine hongroise, né, dit Dürer, « tout près de la petite ville de Jula [Gyula], à huit milles au-dessous de Wardein, dans un petit village nommé Eytas [l'ancien Ajtós, aujourd'hui en ruines ?], où ses ancêtres s'occupaient de l'élevage des bœufs et des chevaux », mais où son père, Anthoni Dürer,



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DU PÈRE DE DÜRER (1490)
(Galerie des Offices, Florence.)

avait appris le métier d'orfèvre, qu'il lui avait à son tour enseigné. Albrecht, ensuite, était parti pour l'Allemagne, avait séjourné longtemps dans les Pays-Bas près de grands artistes, et enfin était revenu se fixer, en 1455, à Nuremberg, où, après douze années passées chez l'orfèvre le plus estimé de la ville, Hieronymus Holper, il avait obtenu la main de la fille de son patron, Barbara, âgée de quinze ans. De ce mariage naquirent dix-huit enfants, dont notre Albert Dürer. La vie à la maison paternelle n'était pas exempte de soucis, les seules ressources consistant dans le gain quotidien du brave orfèvre; mais celui-ci était plein de courage et de confiance. Il se consacrait, dit Dürer, tout entier à ses enfants; « son plus grand désir était de les bien élever, afin qu'ils fussent agréables à Dieu et aux hommes ; aussi sa recommandation chaque jour était que nous devions aimer Dieu et agir loyalement avec notre prochain ». Dürer, en plusieurs peintures ou dessins, nous a conservé les traits de son père. La première en date de ces effigies (Galerie des Offices, à Florence) nous montre un homme au regard intelligent et affable, au visage loyal, vêtu d'un justaucorps noir, d'un manteau noir bordé de fourrure et d'un bonnet noir, et tenant dans les mains un chapelet (page 9). Un dessin à la pointe d'argent, dans la collection Albertina, à Vienne, regardé jusqu'ici comme un ouvrage anonyme de l'école flamande et où M. Friedlænder, à juste titre, reconnaît le père de Dürer portraituré par son fils, le représente plus âgé, tenant une statuette qu'il vient sans doute de ciseler.

« Mon père avait pour moi une prédilection, poursuit Dürer, car il me voyait bien disposé à apprendre ; aussi il m'envoya à l'école. Et quand je sus écrire et lire, il m'en retira et me fit apprendre le métier d'orfèvre. » Le jeune garçon y fit de rapides progrès et puisa dans la pratique de cet art et dans le maniement du burin le sens de la forme plastique et les principes qui devaient faire de lui un dessinateur et graveur si précis. D'éloquents témoignages nous sont restés de ses précoces dispositions, dont le plus connu est un dessin à la pointe d'argent exposé à l'Albertina : c'est le portrait, singulièrement habile, du jeune apprenti par lui-même à l'âge de treize ans ; Dürer a ajouté en marge cette note : « J'ai pourtrait ceci d'après moi-même à l'aide d'un miroir, en l'année 1484, quand j'étais encore un enfant. Albrecht Dürer. » (Page 13.) Un autre dessin, non moins étonnant, où l'on sent l'influence du maître de Colmar Martin Schongauer, si admiré des artistes de son temps pour la richesse de son imagination créatrice, fut exécuté à la plume l'année suivante ; c'est une composition très décorative, où l'on voit la Vierge avec l'Enfant Jésus sur un trône surmonté d'un baldaquin, entre deux anges jouant de la harpe et du luth (Cabinet des estampes de Berlin). Un dessin similaire, exécuté vers l'âge de dix-neuf ans, est au Louvre. Mentionnons encore une *Dame avec un faucon* (British Museum) dessinée avant 1486, montrant aussi l'influence de Schongauer.

« Mais, dit Dürer, mon goût me porta davantage vers la peinture que vers le métier d'orfèvre. Je le représentai



DÜRER ENFANT, PAR LUI-MÊME, DESSIN (1484)
(Collection Albertina, Vienne.)

à mon père ; mais il n'en fut pas très content, car il regrettait le temps perdu... Cependant, il acquiesça à mon désir, et l'an de la naissance du Christ 1486, le jour de Saint-André, mon père me mit en apprentissage chez Michael Wolgemut, pour le servir pendant trois ans. Durant ce temps, Dieu m'accorda la grâce d'être appliqué et de bien apprendre, mais j'eus aussi beaucoup à souffrir des aides de Wolgemut. »

Cet artiste, qui avait su fort habilement mettre en œuvre l'apport de ses prédécesseurs, était alors le peintre le plus renommé de Nuremberg ; son atelier était fréquenté par de nombreux artistes. Dürer y eut vite acquis les connaissances techniques nécessaires et conquis le premier rang ; le portrait de son père dont nous avons parlé plus haut, exécuté en 1490, nous en est garant. Cette effigie si vivante, étudiée avec tant de conscience et d'amour, pleine à la fois de vigueur et de délicatesse (quoiqu'une restauration ait fait perdre à la physionomie beaucoup de sa finesse d'exécution) sacrait dès cette époque grand artiste ce jeune homme de dix-neuf ans. Au dos du tableau, Dürer a peint les armoiries de ses parents : une porte (*Thür*) ouverte, armes parlantes des Thürer, forme ancienne du nom de Dürer, et un bélier cabré.

Deux dessins, datés de 1489, montrent aussi les progrès accomplis depuis les premiers essais du jeune artiste : *Les Trois lansquenets* (Cabinet des estampes de Berlin) et *Six cavaliers traversant un défilé* (Musée de Brême), compositions remarquables par leur fermeté d'exécution

et leur vérité, surtout la seconde, qui se déroule dans un site fort pittoresque où se révèle déjà ce sentiment de la nature qui fera de Dürer un si admirable paysagiste. Un *Bélisaire* (1490), dessin au Cabinet de Berlin, est également à citer pour son intéressante composition.

Dürer, désormais, n'avait plus qu'à se perfectionner en observant la nature et les maîtres, et, dans ce but, après les fêtes de Pâques 1490, il entreprit, suivant la coutume des artistes et des artisans, un voyage d'études.

Suivant Burckhardt, il aurait d'abord séjourné à Cracovie, où s'était fixée toute une colonie de peintres et de sculpteurs de Nuremberg. En 1492, il arrivait à Colmar et y apprenait la mort de Schongauer, l'objet de ses premières admirations ; mais il y trouva les frères de l'artiste : Gaspard et Paul, orfèvres, Louis, peintre, chez lequel il travailla tout l'été de 1492 et qui lui enseigna la technique de la gravure sur cuivre. Puis, attiré sans doute par le renom d'art et de science de Bâle, il se rendit dans cette ville ; là il retrouva un autre frère de Schongauer, Georges, orfèvre, et s'occupa principalement d'illustrations pour des imprimeurs : le Musée de Bâle conserve la matrice d'un bois portant au revers sa signature et représentant *Saint Jérôme dans sa cellule*, qui servit de frontispice à la deuxième édition par Kessler, en 1492, des *Lettres de Saint Jérôme*, et toute une série d'autres bois, dont douze seulement furent taillés, illustration d'un Térence pour l'éditeur Hans Amerbach. Un court séjour à Strasbourg, où, suivant l'inventaire de la



PAYSAGE DU TYROL, AQUARELLE
(Musée du Louvre, Paris.)

collection Imhoff, Dürer aurait peint, en 1494, deux portraits sur parchemin d'après un vieil homme « qui fut son maître » et d'après la femme de cet artiste, forma probablement la dernière étape de ce long voyage.

Parmi les ouvrages qui nous sont restés de ces quatre années d'excursions, il faut citer une charmante gouache sur parchemin, l'*Enfant Jésus au globe d'or* (Albertina), datée de 1493, et surtout un portrait de l'artiste par lui-même, exécuté la même année, peint à l'huile d'abord sur parchemin, reporté ensuite sur toile et restauré (collection Léopold Goldschmidt, à Paris), délicate effigie où le jeune homme s'est représenté en buste, demi-grandeur naturelle, dans un costume des plus élégants : coiffé d'une petite toque rouge, le cou nu, un vêtement gris bleu, dont les manches à crevés sont garnies de cordons rougeâtres et bordées de rouge aux poignets, passé par-dessus une fine chemise brodée serrée autour du corps par des lacets rougeâtres, le visage sérieux encadré de longues boucles blondes retombant sur les épaules, la main tenant un chardon de l'espèce dite en allemand *mannestreue* (fidélité de mari), « le tout, dit Gœthe, merveilleusement dessiné, riche et candide, harmonieux dans toutes ses parties, d'une exécution parfaite, quoique d'une pâte assez mince ». « *Min Sach die gat als es oben schtat* », dit l'inscription : « Mes affaires suivent le cours qui leur est assigné là-haut. » La recherche du costume, la fleur symbolique, le choix d'une feuille de parchemin, plus facilement transportable qu'un panneau de bois, ont fait

penser à Thausing que ce portrait était peut-être destiné à appuyer la demande en mariage que son père allait faire pour lui.

En effet, une fois de retour à Nuremberg, en 1494 après la Pentecôte, « Hans Frey [mécanicien fameux, un des notables industriels de la ville] négocia, dit Dürer, avec mon père et me donna sa fille Agnès et, avec elle, 200 florins [environs 1 800 francs d'aujourd'hui], et nous célébrâmes le mariage le lundi avant la Sainte-Marguerite 1494 ». C'était là pour l'artiste un assez bon parti, 50 florins pouvant suffire alors à la dépense annuelle d'une famille bourgeoise à Nuremberg. Quant à la jeune femme, elle avait un extérieur agréable, un visage ouvert et intelligent, et, disent les contemporains, était pieuse, honnête et économe : il n'y a plus à ajouter foi à la légende créée par Pirkheimer, dont une lettre écrite dans un moment de ressentiment la représente comme ayant empoisonné l'existence de Dürer par une humeur acariâtre et une avarice sordide ; absolument rien dans le journal et les lettres de l'artiste n'autorise à supposer la moindre mésintelligence entre les deux époux. Ce mariage fut stérile.

Dürer a exécuté peu de portraits de sa femme. Des premiers temps de son mariage datent seulement deux dessins : un croquis sans importance (à l'Albertina) portant cette courte inscription : « Mon Agnès », et un véritable portrait en buste, les yeux baissés, les traits empreints d'une certaine gravité (Musée de Brême). La plus belle de ces effigies est un dessin dans la collection Blasius, à



Cliché Hanfstaengl.

UN DES VOLETS DE L'AUTEL PAUMGÆRTNER
(Pinacothèque de Munich.)

Brunswick : tournée de trois quarts à gauche, elle montre un visage ouvert, aux traits réguliers et d'une expression plutôt sympathique. C'est peut-être dans les mois de 1494-1495 qui suivirent ce mariage qu'eut lieu un premier voyage de Dürer en Italie, que plusieurs auteurs ont placé au commencement de 1494 et auquel ferait allusion une de ses lettres de Venise en 1506 où il dit n'aimer plus autant « la chose qui lui avait tant plu onze ans auparavant ». Admis par les uns — qui se basent sur divers textes, d'ailleurs vagues, comme celui que nous venons de citer, et sur des traces d'influence antique ou italienne dans certaines œuvres exécutées alors par Dürer, — contesté par les autres — auxquels les textes en question semblent peu probants et qui trouvent dans la fréquence des rapports commerciaux entre Venise et Nuremberg, dans les collections d'objet d'art formées par des humanistes comme Hartmann Schedel, Imhoff, Pirkheimer, dans l'arrivée en Allemagne du peintre vénitien Jacopo de' Barbarj, une explication suffisante de ces empreintes d'italianisme, — ce voyage semble finalement être acquis à l'histoire, après les ingénieuses déductions tirées par M. B. Hændcke de l'examen de certains ouvrages de Dürer ; la plus concluante concerne la gravure *la Grande Fortune*, exécutée avant 1503 (car à partir de cette année-là Dürer data toutes ses œuvres) : le paysage accidenté au-dessus duquel plane la déesse n'est autre que le site pittoresque où, tel encore aujourd'hui qu'alors, Klausen, dans le Tyrol méridional, se groupe au bord de

l'Eisack, et Dürer l'a reproduit avec une telle fidélité qu'il devait certainement en posséder dans ses carnets de voyage une vue dessinée d'après nature.

Tant à l'aller qu'au retour, en effet, il exécuta à la plume ou à l'aquarelle nombre de paysages qui ne forment pas la partie la moins intéressante de son œuvre, tellement le sentiment des beautés de la nature s'y allie à la vérité de l'observation et au pittoresque de l'exécution : c'est « Insprug » (à l'Albertina), « Fenedier Klawsen » qui pourrait bien être aussi Klausen (Musée du Louvre), (page 17), Trente (Musée de Brême et ancienne collection Malcolm), des châteaux forts sur des rochers, des passes de montagnes, des torrents, etc. (Musée du Louvre, British Museum, etc.).

II

Aussitôt de retour à Nuremberg, Dürer avait ouvert dans la maison paternelle un atelier à lui, et déjà les commandes lui arrivaient, dont plusieurs assez importantes : retables ou panneaux votifs, pour lesquels il se fit sans doute aider, ainsi qu'il était d'usage pour les ouvrages considérables, par ses apprentis, mais où sa marque est fortement imprégnée et sa main reconnaissable en plusieurs endroits.

Une des plus anciennes parmi ces œuvres est un triptyque peint à la détrempe, exécuté en 1497 pour l'église de Tous les Saints de Wittenberg et probablement commandé par l'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, qui vint



Cliché Hanfstaengl.

L'ADORATION DES MAGES (1504)
(Galerie des Offices, Florence.)

souvent à Nuremberg entre 1494 et 1501. Conservé à la Galerie de Dresde, on y voit, au centre, la Vierge avec l'Enfant, et, sur les volets, saint Antoine ermite et saint Sébastien. Marie, aperçue seulement en buste derrière l'appui d'une fenêtre où est posé un coussin sur lequel dort l'Enfant Jésus, se tourne, les mains jointes, vers son fils. De petits anges, balançant des encensoirs, volent au-dessus des saintes figures, d'autres posent une couronne sur la tête de Marie, écartent les mouches du visage de l'Enfant Jésus, ou bien mettent en ordre, au fond, l'atelier de saint Joseph. Sur les volets, la même théorie de petits anges voletant ou portant divers objets ou attributs se continue au-dessus des deux saints, également vus à mi-corps, deux figures prises sur le vif, rendues également en dehors de toute convention, sans même les auréoles traditionnelles, avec un souci extrême de la vérité dans l'expression et dans la forme. Cette recherche s'accuse surtout dans le soin avec lequel est traité le corps de saint Sébastien, qui est peut-être la première figure nue de grandeur naturelle exécutée d'après le modèle vivant au nord des Alpes.

Dès cette œuvre, où se remarque l'influence de Mantegna, notamment dans les petits anges qui nettoient la maison, voici manifestées les qualités que nous allons retrouver dans toutes les productions de Dürer : la fantaisie charmante, l'exécution amoureusement achevée (peut-être puisée à l'école de Jacopo de' Barbarj) même des moindres accessoires, le don de la vie, et surtout ce

souci du naturel, de la traduction fidèle de la réalité si bien dans les traditions de l'école de Nuremberg, un moment, au début, vaguement teintée d'idéalisme par un reflet de l'école de Cologne (autel Imhoff, à l'église Saint-Laurent), mais bientôt purement et vigoureusement réaliste, sensible surtout à la forme extérieure dans ce qu'elle offre de caractéristique et, depuis 1450, marchant à la suite de Hans Pleydenwurff, importateur de la manière flamande, puis de Wolgemut, sur les traces des frères van Eyck et de Rogier van der Weyden, adonnée comme eux à la minutieuse observation de la nature et à la fidèle interprétation de l'individualité des personnages.

Dürer va continuer ce mouvement, mais sans souci de tradition ni de formules (nous venons de le voir affranchi déjà, dans la représentation de la Madone, du type classique de la Vierge sur un trône, et il nous la montrera sans cesse plus proche de nous, enfermant là, comme dans chacune de ses compositions religieuses, tout ce qu'il peut d'humanité et associant même la nature entière à la joie pure de la mère caressant son enfant), s'abandonnant, sous l'impulsion de son seul génie, à toutes ses inspirations, curieux même parfois d'étrange, mais sans quitter jamais le terrain solide de la réalité. Esprit admirablement équilibré, net et positif autant que lyrique et fantaisiste, il ne se paie pas de mots et, durant toute sa vie, ne cesse de poursuivre la vérité, s'efforce, par des études sans nombre, de pénétrer le plus avant dans les secrets de la nature. « Ce qu'est la beauté, je ne le sais



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT D'OSWALD KRELL (1499)
(Pinacothèque de Munich.)

pas », dit-il dans un de ses traités théoriques. « Vraiment, l'art réside dans la nature ; qui peut l'en extraire, le possède... Plus ton œuvre sera conforme dans son aspect à la vie, meilleure elle sera. Aussi, ne t'imagine pas que tu puisses faire quelque chose de mieux que ce que Dieu a créé... De lui-même, l'homme ne peut exécuter aucun beau tableau ; mais qu'ayant beaucoup étudié son sujet il s'en soit tout imprégné, l'art ainsi semé en lui germera et portera son fruit, et tout le trésor secret du cœur se manifestera dans une œuvre et une nouvelle créature. » Le reproche qu'on lui a fait d'avoir rarement senti ce qu'on entend par la beauté des formes (voyez même, dans certaines estampes comme la *Grande Fortune*, les *Quatre Sorcières*, la *Petite Fortune*, la laideur des nus féminins) est justement une preuve de sa sincérité, de son respect de la nature en présence des modèles vulgaires qu'il avait sous les yeux.

Ajoutez enfin à cet amour de la vérité et de la vie une qualité non moins précieuse pour un artiste, et peut-être le plus merveilleux de tous les dons départis à Dürer : l'invention, une inépuisable fécondité d'imagination dont on ne se lasse pas d'admirer les trouvailles, toujours pittoresques et séduisantes.

De l'année 1500 datent, à la Pinacothèque de Munich, une *Descente de Croix* pleine de vie mouvementée, où les personnages, très expressifs, mais un peu serrés les uns contre les autres, décèlent la même excellente observation, et qui se détache sur un fond de paysage montagneux où une ville

gothique s'étage sur un rocher; puis, au Musée germanique de Nuremberg, une autre composition presque identique, provenant de l'église Saint-Sébald : *Le Christ pleuré par les siens* au-devant du tombeau où on va l'ensevelir; au-dessous sont agenouillés, en figures plus petites, les membres de la famille du donateur, Holzschuher. Ces deux ouvrages, moins caractéristiques que le précédent et où l'on sent des inégalités, furent sans doute exécutés en partie par les élèves de Dürer.

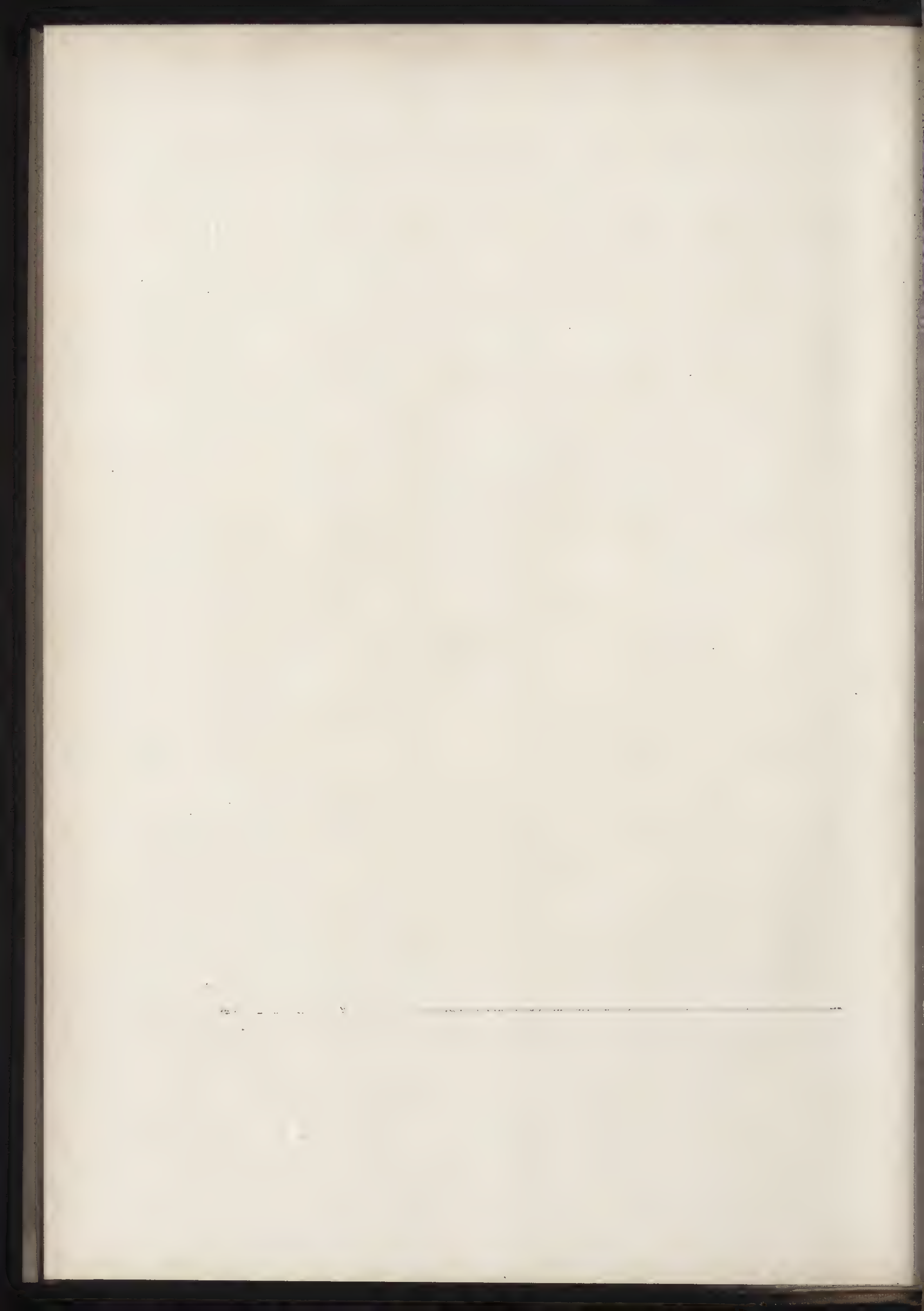
Un tableau extrêmement curieux de cette même année est une composition mythologique, peinte, suivant un procédé très usité alors, à la gouache sur toile fine, et qui, malheureusement très endommagée, fut repeinte à l'huile (Musée germanique de Nuremberg ; un projet à la plume et à la sépia, daté de 1500, est dans la collection grand-ducale de Darmstadt); elle représente, dans un paysage accidenté où se dressent les tours d'une ville, *Hercule tuant les oiseaux du lac Stymphale* ; le héros, de type germanique, nu et portant à son côté un carquois richement orné, offre une extrême parenté avec un des personnages de la célèbre gravure de Pollaiuolo, le *Combat de dix hommes nus*, et montre cette préoccupation de l'étude du corps humain que nous avait déjà révélée le saint Sébastien du triptyque de Dresde.

Puis, ce sont encore des retables. En 1503 environ fut exécuté l'autel appelé, du nom de la famille qui le commanda pour l'église Sainte-Catherine de Nuremberg, autel Paumgærtner (Pinacothèque de Munich) : c'est un



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DE DÜRER PAR LUI-MÊME (1498)
(Musée du Prado, Madrid.)



des plus remarquables de cette série, quoique dû à la collaboration de l'atelier. On y voit, au centre, dans une composition extrêmement pittoresque, au milieu des ruines d'un édifice roman — nouveau et curieux témoignage de la recherche de l'antique importée par la Renaissance et se traduisant, en l'absence d'autres documents, par la copie des monuments les plus anciens que Dürer pouvait connaître — la naissance de l'Enfant Dieu, adoré par Marie et Joseph auxquels se joignent de petits anges, tandis qu'au fond arrivent deux bergers ; sur les volets deux figures saisissantes de vérité et de caractère : dans un âpre paysage, deux cavaliers en armure avec un collet rouge bordé de noir et des jambières rouges, campés debout, la lance au poing, près de leurs chevaux ; destinés peut-être à représenter saint Georges et saint Eustache, leur visage rude est d'un tel accent individuel que nous avons là probablement les portraits des deux donateurs, Étienne et Lucas Paumgærtner (page 21). Le revers des volets, aujourd'hui disparu, offrait les figures de sainte Catherine et de sainte Barbe.

D'autres retables sont dus de nouveau à des commandes de l'électeur de Saxe, pour lequel, en 1503, Dürer avait décoré de fresques, qu'on s'applique en ce moment à retrouver sous le badigeon qui les recouvre, deux salles et le plafond de la chapelle du château de Wittenberg. L'un de ces tableaux d'autel (au château archiépiscopal de Sanct-Veit, près Vienne) représente, au centre, en une composition très surchargée, *le Crucifiement* (pour lequel

un dessin préparatoire, daté 1502, se voit au Musée de Bâle), et, sur les volets, *le Portement de Croix*, *Jésus ressuscité apparaissant à Marie-Madeleine* avec, au revers, *Saint Sébastien* et *Saint Roch* (plusieurs études pour ces panneaux se trouvent à l'Institut Stædel, à Francfort). L'exécution semble avoir été laissée aux élèves de Dürer, sauf celle du saint Sébastien.

Un autre retable, peint par Dürer lui-même, a comme sujet *l'Adoration des Mages* (1504) (Galerie des Offices). Exécuté *a tempera* avec des glacis à l'huile et conservé dans toute la fraîcheur de son coloris primitif, c'est la page la plus brillante et la plus charmante de cette période, par le pittoresque de l'invention, le soin de l'exécution, l'impression de joie et d'intimité qui se dégage de cette scène presque familiale, où la Vierge présente avec tant de bonne grâce, de dignité et de bonheur maternel son divin Enfant au baiser du vieux roi (page 25).

M. Thode ajoute à ces œuvres acquises ou commandées par l'électeur Frédéric le Sage un retable conservé dans la chapelle du château de Meissen, représentant *l'Adoration des Mages* et, sur les volets, divers apôtres : il aurait été peint dès 1494 ou 1495; mais il nous est difficile de voir dans ce triptyque, qu'on a attribué tour à tour à divers artistes, une œuvre de Dürer.

Deux autres retables inachevés, dont les volets représentent saint Onufre et saint Jean-Baptiste (au Musée de Brême), et où l'on peut remarquer l'influence de Jacopo de' Barbarj, datent encore de 1504.

Cet accent de vérité et de précision que nous ont fait admirer ces compositions devait faire de Dürer un portraitiste excellent — nous en avons déjà vu la preuve — et vite renommé. De fait, voici, de cette première période, plusieurs portraits, et des meilleurs.

D'abord (au Musée de Berlin) celui, peint *a tempera*, d'un personnage vu de trois quarts, à mi-corps, qu'on suppose être cet électeur de Saxe dont nous venons de constater l'estime pour le talent de Dürer ; — au Musée de Gotha, un portrait du frère cadet de Frédéric le Sage, Jean, peint aussi à mi-corps, légèrement tourné à gauche au-devant d'une fenêtre qui donne sur un paysage de bois et d'eaux vives ; — puis, deux portraits du père de Dürer : l'un, au crayon (au British Museum), l'autre, à l'huile, exécuté en 1497 (chez le duc de Northumberland), rappelant beaucoup celui des Offices ; — de cette même année, une figure d'un sentiment exquis, sans doute étude pour une *Madone*, et qui passe pour représenter une jeune fille de la famille Fürleger, de Nuremberg (Galerie d'Augsbourg) ; — en 1499, le portrait d'un homme aux traits maigres et accentués qu'on regarde comme le frère aîné de Dürer, Hans (Pinacothèque de Munich) ; puis des bourgeois de Nuremberg : Hans Tucher et sa femme (Musée de Weimar), et (Musée de Cassel) la femme de Nicolas Tucher, portrait qui, sans doute, devait être primitivement accompagné de celui du mari, tous trois se détachant en buste demi-grandeur nature sur un fond de paysage ; Oswald Krell (Pinacothèque de Munich), figure

d'un accent saisissant, la plus caractéristique de sa première manière dans le portrait, alors que, sous l'influence peut-être des œuvres maniérées de Jacopo de' Barbarj, il recherchait, plus encore que la vérité qu'il observera seule plus tard, un effet original : le visage maigre et énergique, encadré de longues boucles, le cou dégagé d'un vêtement de velours noir, par-dessus lequel est jeté un manteau bordé de fourrure fauve, le personnage se détache de trois quarts sur une muraille rougeâtre, près d'une fenêtre ouverte laissant apercevoir un mystérieux et frais paysage, et regarde de côté le spectateur (page 29); — en 1499 également, l'effigie non moins belle, non moins accentuée, malgré sa présentation plus simple, d'un patricien aux cheveux blonds, en manteau noir à revers de fourrure, tenant dans les mains un chapelet et regardant de côté de même façon expressive (collection G. von Holzhausen à Francfort); — en 1500, le portrait prétendu du banquier Jacob Fugger (Pinacothèque de Munich; très repeint); — en 1503, un beau dessin d'après Pirkheimer (ancienne collection Dumesnil); — enfin, à deux reprises, sa propre effigie, qu'il aimera à répéter fréquemment : en 1498, vu de trois quarts, à mi-corps, au-devant d'une fenêtre, dans un costume blanc à rayures noires d'une curieuse recherche encadrant une fine chemise brodée d'or et laissant le cou très dégagé, un bonnet également rayé noir et blanc négligemment posé sur les cheveux dont les boucles blondes retombent sur les épaules, des gants gris aux mains, et, à côté, cette inscription en allemand : « J'ai

peint cela d'après moi-même ; j'étais âgé de vingt-six ans, Albrecht Dürer », avec son fameux monogramme, adopté l'année précédente (Musée de Madrid (page 33), et réplique un peu affaiblie aux Offices de Florence); en 1500, le plus célèbre de tous ses portraits (Pinacothèque de Munich) : à mi-corps, montrant de face sa belle tête pensive au regard tranquille et clair, encadrée de longs cheveux bouclés et émergeant d'un vêtement brun bordé de fourrure auquel il porte la main, cette main dont l'éditeur Joachim Camerarius disait qu'« on ne pouvait rien voir de plus élégant » ; à droite, son monogramme avec la date, et à gauche une inscription qui, ainsi que la signature, doit avoir été refaite (page 41).

Mais, plus encore que par ses retables et ses portraits, ce fut par ses gravures sur bois que Dürer se fit connaître alors : ces feuilles, tirées à grand nombre et d'un prix modique, devaient servir davantage sa réputation que des œuvres plus importantes, mais uniques, renfermées dans des chapelles ou des demeures particulières.

En 1498 paraît à Nuremberg *Die heimliche Offenbarung Johannis* (*l'Apocalypse de saint Jean*) ou *Apocalypsis cum figuris*, « par Albert Dürer, peintre », quinze grandes compositions, avec texte allemand ou latin ; gravées d'après ses dessins, comme c'était l'usage, par des tailleurs en bois professionnels. Après l'observateur consciencieux que nous venons d'admirer, se révèle maintenant l'imaginatif et le poète qu'était Dürer : sa fantaisie se meut à l'aise dans l'évocation des scènes mystérieuses du livre sacré, et par

lui les visions éblouissantes du solitaire de Pathmos, *l'Apparition de Dieu, les Quatre cavaliers* (page 45), *l'Ouverture du Livre aux sept sceaux, les Quatre anges délivrés tuant les hommes, le Combat de saint Michel contre le dragon*, etc., sont rendues avec une grandeur imposante, une fantaisie, une fougue dramatique, une âpreté, étonnantes chez ce jeune homme de vingt-sept ans.

Cette suite marque une date dans l'histoire de la xylographie : l'effet que jusqu'alors les gravures sur bois n'atteignaient qu'en faisant appel à la couleur, Dürer, le premier, l'obtient par de simples mais savantes oppositions de noirs et de blancs. Aussi Érasme n'hésite-t-il pas à le placer au-dessus d'Apelle : « Dürer n'a-t-il pas su représenter tout au moyen de la monochromie, par de simples lignes noires : les ombres et l'éclat de la lumière, les hauteurs et les précipices, toute la nature, les passions et les affections humaines, et presque jusqu'au langage ? tout cela avec une telle fidélité, une telle vérité, que si l'on voulait ajouter la couleur à ces lignes tracées avec un art si parfait, on ne pourrait que gâter l'œuvre de l'artiste. »

Deux autres suites : *la Vie de Marie* et *la Grande Passion* (ainsi appelée à cause de son format: 39 sur 28 centim.), commencées la première en 1500, la seconde vers 1504, mais publiées seulement sous forme de recueils en 1510 et 1511, montrent la même maîtrise, alliée ici à une énergie tragique, là à une poésie intime qu'accentue encore le format moindre des planches. La place nous manque



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DE DÜRER PAR LUI-MÊME (1500)
(Pinacothèque de Munich.)

pour décrire toutes ces compositions, où l'invention la plus fertile ne nuit pas à l'unité d'ensemble, où le pittoresque de l'arrangement s'unit à un sentiment si juste et si profond. Nous aimerions surtout à nous arrêter devant chacune des planches de la *Vie de Marie*, d'une conception si personnelle, tout empreinte de grâce et de tendresse; notons seulement l'*Apparition de l'Ange à Joachim,* dans un joli paysage; la *Naissance de la Vierge*, où abondent les détails familiers pleins de bonhomie; les *Fiançailles de la Vierge*, d'une belle ordonnance, d'un savoureux anachronisme d'architecture et de costumes, et spécialement le *Repos en Égypte* (page 49), d'un charme si intense.

On peut supposer le succès que durent avoir de pareilles estampes, d'un art à la fois populaire et savant, bien fait pour parler à tous. Les scènes de la *Vie de Marie* surtout, qui, comme l'*Apocalypse*, eurent la bonne fortune d'être fidèlement et finement interprétées par le tailleur en bois et qui, par leur accent de poésie et de naïve piété, répondaient si parfaitement au culte tout particulier du moyen âge pour la mère du Sauveur, valurent à Dürer une grande notoriété.

Malheureusement, la *Passion*, confiée à un graveur moins habile, fut assez inégalement traduite. C'est peut-être pour se consoler de cette mésaventure qu'en 1504 Dürer reprit les mêmes sujets, en des compositions où il n'aurait plus à se préoccuper de la question d'interprétation. Il en résulta les douze dessins, conservés à l'Albertina, connus sous le nom de *la Passion verte* (à cause

de la teinte du papier sur lequel ils sont tracés à la pointe d'argent avec rehauts de blanc), incomparable ensemble, la plus belle de toutes les séries analogues. « Rien de plus achevé n'est sorti de la main du maître », dit M. Charles Ephrussi dans son beau livre, si nourri, sur *les Dessins d'Albert Dürer* ; toutes les qualités de l'artiste se trouvent réunies dans ces dessins, exécutés avec autant de soin que des toiles importantes (plusieurs études préparatoires se trouvent dans des collections publiques ou privées) et font, de cette suite de compositions, qui va de l'*Adoration des Mages* à l'*Ensevelissement du Christ*, une histoire tour à tour pleine de charme, d'émotion, de fougue, surtout de vérité saisissante et de vie, dont on ne se lasse pas d'admirer les moindres détails (page 53).

Dürer affectionna particulièrement ces motifs sacrés : sans compter plusieurs planches séparées, son œuvre renferme jusqu'à quatre suites différentes sur la Passion ; de même, nombre de Madones, rivalisant entre elles d'invention charmante, tour à tour naïves, aimables, ou dans une attitude pleine de noblesse, le sceptre en main et le front ceint d'un diadème d'étoiles, illuminent çà et là de leur grâce son œuvre sur bois et sur cuivre.

En même temps qu'il livrait des dessins aux tailleurs en bois, Dürer, en effet, s'exerçait dans l'art de la gravure sur métal. Parmi ses premières productions figurent les *Offres d'amour* (vers 1496), la *Sainte Famille au papillon*, dans un joli paysage, la première estampe qu'il ait signée de son monogramme; la *Madone au singe*, assise, avec



LES QUATRE CAVALIERS, GRAVURE SUR BOIS (« L'APOCALYPSE ») (1498)

l'Enfant Jésus sur ses genoux, dans un paysage d'eaux et de collines, avec un singe enchaîné à ses pieds (une ravissante aquarelle, au British Museum, représente la maisonnette, dite *Weier Haus*, qu'on voit au milieu de l'eau), gravures encore inhabiles, mais tout empreintes de cette poésie, faite de vérité pittoresque, propre à Dürer, puis l'*Enfant prodigue*, non moins attrayant dans son réalisme, avec sa cour de ferme si curieuse et si complaisamment rendue (un dessin pour cette gravure est au British Museum) ; des porte-étendards (page 57 [a]), des lansquenets, des scènes de la vie paysanne, d'une vèrité d'observation pleine de bonhomie et d'humour (page 57 [b]), le *Saint Eustache*, la plus grande planche qu'ait gravée Dürer et qui offre un de ses plus beaux paysages (on y retrouve le petit château fort dont le dessin est au Louvre), mais qui montre une certaine gaucherie dans le dessin des animaux ; l'*Enlèvement d'Amymone* (1503) ; la délicieuse estampe appelée par Dürer *la Nuit de Noël* (1504) ; le *Grand Cheval* (1505), le *Petit Cheval* (Mercure et Pégase ?), qui montrent déjà un très grand progrès sur le cheval du *Saint Eustache* ; la *Petite Fortune* ; la *Grande Fortune*, qui marque le plus haut point auquel Dürer ait poussé l'étude du nu. Et voici les chefs-d'œuvre de cette première période : les *Armoiries de la Mort* (1503) et les armoiries au lion (vers 1504), d'une ordonnance si décorative et d'une taille si fine ; *Adam et Ève* sous les arbres et au milieu des animaux du Paradis terrestre (1504), gravure en clair-obscur d'un soin extrême, d'une science

anatomique consommée (des études préparatoires sont à l'Albertina, dans la collection A. von Lanna à Prague, au British Museum, à l'Université d'Oxford), où l'on sent l'influence de certaines gravures italiennes, notamment d'œuvres de Mantegna et de Barbarj, et où Dürer se montre dès lors en possession de tous ses moyens.

L'Italie, qui avait remplacé les Flandres dans les préoccupations des artistes, l'intéresse, on le voit, particulièrement en cette première période de sa carrière, et chez elle, de préférence, les peintres et graveurs qui se distinguent par la recherche aiguë de l'expression, l'étude du corps humain et surtout cette curiosité de l'antique qui lui inspirait alors à lui-même de si originales représentations d'*Arion*, de *Mercure père de l'éloquence* (à la Bibliothèque impériale de Vienne) et d'une *Vénus sur un dauphin* (Albertina) : Mantegna, dont l'influence, déjà observée dans le triptyque de Dresde de 1497, se manifeste aussi dans les dessins *la Mort d'Orphée* (1494), au Musée de Hambourg, libre copie d'une gravure italienne inspirée du maître padouan, la *Bacchanale* et le *Combat de tritons*, à l'Albertina, imitations ou copies d'estampes de l'artiste, et dans la gravure *l'Effet de la jalousie*, appelée par Dürer l'*Hercule*; — Pollaiuolo (dont le souvenir est visible dans l'*Hercule tuant les oiseaux du lac Stymphale*, et dans un dessin de la collection Bonnat représentant *l'Enlèvement de deux femmes*) ; — Jacopo de' Barbarj, enfin, dont l'influence n'est pas moins sensible, nous l'avons vu, de 1497 environ à 1504, et se manifeste aussi dans les



LE REPOS DE LA SAINTE FAMILLE EN ÉGYPTE, GRAVURE SUR BOIS
(« LA VIE DE MARIE »)

gravures d'*Apollon et Diane* et de *la Famille du satyre*, libres copies d'estampes du Maître au caducée, et aussi dans *les Quatre Sorcières* (vers 1497) et *le Rêve du Docteur* (vers 1498). Dürer lui-même, dans un projet de préface pour son *Traité des proportions du corps humain*, raconte de quelle ardeur juvénile il fut embrasé à la vue des études d'académies de Jacopo : « Il me fit voir un homme et une femme qu'il avait faits d'après certaines mesures. A cette époque, il m'eût été moins à cœur de voir des royaumes inconnus que de connaître ses théories..... J'étais à cette époque très jeune et je n'avais jamais entendu parler de ces choses-là. Cependant, comme l'art m'a été très cher, je me mis dans l'esprit d'arriver à un semblable résultat. Mais le dit Jacopo ne voulut pas m'expliquer bien clairement son système, je le remarquai aisément. Alors je pris mes propres œuvres, je les plaçai devant moi et je me mis à lire Vitruve, qui a un peu écrit sur les mesures du corps humain. C'est donc dans ou d'après ces deux hommes que je pris mon point de départ, et selon mes projets je poursuivis mes recherches jour par jour. » Et, en effet, plusieurs dessins de ce genre (à l'Albertina, au Cabinet de Dresde, au Musée de Brême, au Louvre, au British Museum, dans la collection Mitchell, etc.) témoignent de ces études, dont le traité des *Proportions du corps humain* fut l'aboutissement, et dont maintes figures de Dürer gardent la trace. Mais il écrira aussi : « Les uns disent comme les hommes devraient être. Je ne veux pas discuter là-dessus avec eux; je tiens

la nature pour le seul maître, et la prétention des hommes pour une erreur. »

En l'absence de modèles, Dürer dut chercher ses premiers types dans ces « chambres de bain » si nombreuses alors en Allemagne et si fréquentées : plusieurs dessins, qui vont de 1496 à 1516 (au Musée de Brême, dans la collection du duc de Devonshire, au Cabinet de Francfort) et deux gravures sur bois nous introduisent dans ces lieux de réunion où l'on mangeait, buvait et conversait pendant de longues heures. Ils montrent le souci prédominant de vérité qui, toute sa vie, anima Dürer : tout entier à l'observation sincère de la nature, il n'a cherché à masquer par aucune habileté, aucun arrangement plus ou moins harmonieux et agréable, les réalités parfois très laides qu'il avait sous les yeux.

Il étudie de même, non moins consciencieusement, tout ce qui lui semble intéressant, retrace, par exemple, comme dans les six jolies esquisses à la plume lavées d'aquarelle (1500) conservées à l'Albertina, les curieux costumes des femmes de Nuremberg dans leur intérieur ou pour aller à la promenade, à la danse, à l'église. (D'autres études similaires sont au Cabinet de Francfort et à la Bibliothèque ambrosienne de Milan).

Et c'est enfin, en chaque occasion, la nature sous tous ses aspects. Il l'admire et l'aime pour elle-même, d'un si profond amour, qu'il ne songe nullement à l'arranger en vue d'un effet à produire : naïvement, sincèrement, comme tout ce qu'il fait, avec une exactitude qui n'ex-



LE PORTEMENT DE CROIX, DESSIN («PASSION VERTE», 1504)
(Albertina, Vienne.)

clut pas la largeur de facture, il reproduit de son mieux ce qu'il voit, n'a d'autre souci que celui de la vérité; ses croquis de voyage en Tyrol et en Italie, ses vues prises à Nuremberg et aux environs (Musée de Brême), le montrent surabondamment; il s'attache même à copier fidèlement l'anatomie d'un rocher avec ses cassures et ses fentes (à l'Albertina et au British Museum), ou bien une carrière (Musée de Brême), une cour de ferme, des motifs jusque-là restés indifférents aux artistes, des arbres, des plantes, des bestioles; s'essaie à fixer sur le papier les nuances fugitives de l'aube, presque l'éclat du soleil levant (British Museum), avec une délicatesse, une richesse et une vérité de coloris telles que de semblables aquarelles devancent les hardiesses de nos impressionnistes. Aucun artiste avant lui n'avait regardé la nature de cette façon, n'avait porté une telle affection aux moindres êtres; il peut être regardé comme le premier qui ait senti ce que les modernes ont appelé « la poésie de la nature » : la *Tréfilerie* du Cabinet des estampes de Berlin et le *Moulin* du Cabinet de Paris sont d'un sentiment idyllique exquis. Et que de charme et de vérité dans les paysages de ses tableaux et de ses gravures (du *Saint Eustache*, de l'*Enfant prodigue*, de la *Madone au singe*, de l'*Enlèvement d'Amymone*, etc.)! Quelle naïveté délicieuse dans cette *Madone dans un paysage* (à l'Albertina) entourée d'animaux de toute sorte, si finement observés! C'est ici le lieu de citer ses études si amoureusement achevées d'animaux et de fleurs: à l'Albertina, le *Lièvre* (1502) (p. 65), mer-

veille d'exécution et de vérité qu'il surpassera encore plus tard dans les gouaches, prodiges de finesse, exécutées sur parchemin, représentant une *Corneille bleue* et son aile; le *Bouquet de violettes* (vers 1503), etc.; au Cabinet des estampes de Paris, une tête de cerf percée d'une flèche; dans la collection Heseltine, à Londres, un *Lucane cerf-volant*, d'une illusion étonnante; quantité d'autres études semblables au British Museum, au Cabinet de Berlin, au Musée de Brême, etc. Ses projets de surtouts de table, sa décoration du livre d'Heures de Maximilien, mettent en scène, avec la même vérité et le même amour, la création tout entière.

La nature l'intéresse jusque dans ses singularités et ses anomalies : il grave sur cuivre, en 1496, un pourceau de forme monstrueuse qu'il avait vu à Landsee près de Nuremberg, comme plus tard il dessinera, pour être gravé sur bois, un rhinocéros envoyé au roi de Portugal (British Museum), deux enfants jumeaux attachés l'un à l'autre (Université d'Oxford), et, pendant son séjour dans les Pays-Bas, fera un long voyage pour aller voir une baleine échouée en Zélande.

Le père de Dürer avait pu assister aux premiers succès de son fils, et quand il partit de ce monde, le 20 septembre 1502, le bon vieillard, dont Dürer nous a conté la mort en termes des plus touchants, pouvait, malgré le peu de ressources qu'il laissait à sa femme et à ses fils, s'en aller en paix. Dürer, en effet, prit soin de ses jeunes frères; il fit entreprendre un voyage d'études à André,



L'ENSEIGNE, GRAVURE SUR CUIVRE

LES TROIS PAYSANS, GRAVURE SUR CUIVRE

qui avait embrassé la profession d'orrèvre, prit chez lui le jeune Hans (qui devint plus tard peintre du roi de Pologne) et, deux ans plus tard, sa vieille mère.

III

Vers la fin de 1505, Dürer partit pour Venise, dans le but, dit Vasari, de faire reconnaître ses droits d'artiste, lésés par des contrefaçons dont ses gravures avaient été l'objet, mais plus probablement appelé par les marchands allemands fixés à Venise, qui désiraient orner d'un retable leur église de San Bartolommeo, attenante au « Fondacho dei Tedeschi » (Comptoir des Allemands) que venait de leur construire un autre de leurs compatriotes, maître Hieronymus, d'Augsbourg. On devine l'empressement qu'il mit à se rendre dans la brillante cité qu'environnait un tel renom d'art et de luxe. Comme il n'était pas riche, Pirkheimer, qu'il «aimait comme un père », lui avança les frais du voyage.

Les dix lettres que Dürer lui écrivit de Venise nous donnent d'intéressants détails sur sa vie dans la ville des doges. Aussitôt arrivé, il s'était occupé d'exécuter le retable commandé par les marchands allemands, qui devait lui être payé 110 florins rhénans. Il en résulta le tableau *la Fête du Rosaire*. On y voit, dans une composition pleine de magnificence, la Vierge, vêtue de bleu, tenant l'Enfant Jésus, assise sur un trône à baldaquin

tendu d'une étoffe vert sombre à bordure pourpre, au bas duquel un petit ange, en robe jaune rougeâtre, qui rappelle ceux de Giovanni Bellini, joue du luth ; couronnée par des anges, elle pose à son tour, ainsi que son Fils, des couronnes de roses sur la tête de l'empereur Maximilien, en manteau de pourpre, et du pape Jules II, en manteau de brocart d'or; derrière eux, à droite et à gauche, d'autres personnages sont couronnés aussi par saint Dominique et par de petits anges; tout à fait à droite, au second plan, Dürer a placé maître Hieronymus, l'architecte du « Fondacho », et au fond, debout près d'un jeune homme qui semble être Pirkheimer, il s'est représenté lui-même tenant une feuille où est cette inscription : « *Excgit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI.* » Cette œuvre eut un immense succès : le doge et le patriarche de Venise (représentés aussi dans le tableau) vinrent la voir dans l'atelier de Dürer, et celui-ci, dans ses lettres, témoigne de sa satisfaction : « J'ai réduit au silence les peintres qui disaient que je n'étais bon qu'à graver, mais qu'en peinture je ne connaissais rien aux couleurs. Tout le monde dit n'avoir jamais vu plus beau coloris. » Mais, s'étant, comme toujours, laissé emporter par son souci de la perfection, il n'en retira pas tout le profit qu'il avait pensé. « Je dois vous dire, écrit-il à Pirkheimer, que j'aurais pu gagner beaucoup d'argent si je n'avais entrepris le tableau pour les Allemands. »

Plus tard, l'empereur Rodolphe II, qui avait pour le

talent de Dürer la plus grande admiration et qui, entre autres œuvres de l'artiste, réunit la riche collection de ses dessins conservée aujourd'hui à l'Albertina, acheta ce panneau une somme considérable et le fit transporter à dos d'homme à Prague ; il s'y trouve encore, au monastère de Strahow, mais dans un état déplorable, occasionné par des restaurations maladroites qui ont fait disparaître à peu près tout le travail original. En revanche, toute une série d'études pour ce tableau, conservées à l'Albertina, au Cabinet des estampes de Paris, à celui de Berlin, au Musée de Brême, dans la collection Holford (où est le dessin pour la belle figure de maître Hieronymus), nous offrent des jouissances sans mélange.

Outre ce retable, Dürer peignit encore quelques tableaux : un petit *Christ en croix* (1506), d'un fini précieux et d'un vigoureux coloris (Galerie de Dresde), d'après une esquisse (conservée à l'Albertina avec celles, complémentaires, des deux larrons) exécutée en 1505 ; un *Jésus enfant au milieu des docteurs* (palais Barberini, à Rome, et études à l'Albertina et dans la collection Blasius), ouvrage où l'on sent fortement l'influence de l'école de Léonard, mais qui est assez peu réussi ; enfin, plusieurs portraits, entre autres celui d'un jeune homme à longs cheveux bouffants, coiffé d'une toque (au château de Hampton Court), celui d'un autre jeune homme (au palais Brignole-Sale, à Gênes), et peut-être aussi celui, daté de 1507, d'un homme aux traits maigres et à fine moustache, conservé au Musée impérial de

Vienne. Cette dernière œuvre offre une particularité curieuse : au revers est peinte une hideuse allégorie de l'Avarice, une affreuse vieille décharnée tenant un sac d'or qu'elle montre d'un air railleur : probablement vengeance de l'artiste contre l'individu qui lui avait commandé ce portrait et le lui avait sans doute mal payé.

Mais la plus belle de toutes ces peintures, après la *Madone du Rosaire*, est la *Vierge au serin* (1506) acquise il y a quelques années par le Musée de Berlin (p. 73) ; assise sur un trône de velours rouge à baldaquin, au-dessous d'anges qui posent sur sa tête une couronne de fleurs et de fruits, la Vierge, de type allemand, en robe rouge pâle avec un manteau bleu, une main appuyée sur un livre, tient sur ses genoux, assis sur un coussin de pourpre, l'Enfant Jésus, presque nu, sur le bras duquel un serin s'est posé, tandis que deux enfants viennent lui offrir des fleurs ; au fond s'aperçoit un paysage aux teintes vibrantes avec des motifs d'architecture. Cette riche et harmonieuse composition, d'un caractère italien très accusé, est d'un coloris lumineux et chaud où se trahit encore davantage l'influence vénitienne et qui peut donner une idée de ce que devait être celui de la *Fête du Rosaire*.

Et ce sont aussi de nombreux dessins, parmi lesquels nous mentionnerons seulement une feuille (à l'Albertina), offrant un *Enlèvement d'Europe*, un *Alchimiste*, un *Apollon archer* et trois études de lions faites probablement à la petite ménagerie qui existait alors à Venise, puis

des dessins concernant les proportions du cheval, entre autres deux études (conservées à Milan et à Florence) utilisées plus tard dans la célèbre gravure *le Chevalier, la Mort et le Diable.*

Fêté, recherché par tous, Dürer, dans cette ville séduisante, ensoleillée, toute frémissante des premiers enthousiasmes de la Renaissance, regrettait peu sa ville natale. Dans ses moments de loisir, il courait les boutiques, achetant pour Pirkheimer, grand amateur de curiosités, des tapis, des bagues, des verres brûlés, des plumes d'autruche, des pierres précieuses, des livres, surtout des manuscrits grecs. Il passait agréablement son temps, dit-il lui-même, « au milieu d'une société composée d'hommes intelligents, savants, bons joueurs de luth et de fifre, connaisseurs en peinture, gens de nobles sentiments et fort vertueux, qui me témoignent beaucoup d'estime et d'amitié ». Il était loin, cependant, de trouver pareil accueil chez les peintres italiens, qui, jaloux de son mérite et de ses succès, dénigraient ses ouvrages et le firent même citer trois fois devant les magistrats, sous prétexte d'atteintes portées à leurs prérogatives. « J'ai beaucoup de bons amis parmi les Italiens qui me recommandent de ne pas manger et boire avec leurs peintres. Beaucoup de ceux-ci, en effet, me sont hostiles : ils copient mes œuvres dans les églises et partout où ils peuvent les trouver [ses gravures, en effet, qui étaient exposées à la porte des églises ou peut-être même utilisées à l'intérieur comme images votives, étaient et furent longtemps l'objet

de contrefaçons audacieuses, notamment de la part de Marc-Antoine, à qui la Seigneurie, sur la plainte de Dürer, défendit de mettre sur ces copies le monogramme de l'artiste]; et pourtant ils en disent du mal et prétendent qu'elles ne sont pas à la manière antique et, pour cette raison, ne valent rien. » Toutefois, ce ne fut pas le cas de Giovanni Bellini, alors âgé de quatre-vingts ans : il avait l'âme trop élevée pour être accessible à ces bas sentiments. « Il m'a grandement loué devant beaucoup de gentilshommes ; il désire vivement avoir quelque chose de moi ; il est venu en personne chez moi et m'a prié de lui faire un travail qu'il veut payer très bien. Tout le monde me dit combien il est honnête, et j'ai tout de suite été porté vers lui. Il est très vieux, mais il est encore le meilleur pour la peinture. » Mantegna, que Dürer admirait tant, lui manifesta aussi son estime et, en lui exprimant le regret de ne pouvoir s'exposer aux fatigues d'un voyage à cause de ses soixante-treize ans, l'invita à venir le voir à Mantoue. Dürer venait de se mettre en route, quand la mort du vieux peintre l'arrêta brusquement ; il en ressentit toute sa vie un profond chagrin.

Il est possible, par contre, que lors du voyage que Dürer fit à Bologne, en octobre 1506, « pour y étudier, dit-il, l'art de la perspective secrète, que quelqu'un veut m'apprendre » (suivant Thausing, ce devait être le savant mathématicien Luca Pacioli, de Borgo San Sepolcro, qui édita en 1509 à Venise un traité *De divina proportione*), il ait connu le grand artiste dont le génie si divers, si



LE LIÈVRE, AQUARELLE (1502)
(Albertina, Vienne.)

curieux de tout comprendre et de tout savoir, avait tant d'affinités avec le sien : Léonard de Vinci ; celui-ci, à la même époque, avait quitté Florence et avait peut-être été attiré à Bologne par la présence de Jules II, qui y tenait grande cour. En tout cas, plusieurs dessins de Dürer trahissent son influence : une série de ces têtes semi-bestiales, semi-humaines comme Léonard et ses disciples en tracèrent souvent pour leurs recherches d'expressions outrées ; puis (à la Bibliothèque de Dresde) cinq études de chevaux à la plume esquissées d'après Léonard, et des études anatomiques qui ressemblent fort aux siennes. Les six gravures d'entrelacs désignées dans l'œuvre de Dürer sous le nom de *dédales* qu'il leur a donné lui-même sont des copies d'estampes italiennes qui portent l'inscription : *Academia Lionardi Vinci* et qui représentent, comme M. Errera l'a démontré, des travaux du maître ou de son atelier.

Cependant, Dürer ne se pressait point, malgré les appels réitérés de Pirkheimer, de retourner à Nuremberg, et la Seigneurie même essayait de le retenir définitivement, lui offrant deux cents ducats d'appointements annuels et le paiement à part de tous les travaux qu'il pourrait exécuter pour la ville. Mais enfin, dans les premiers mois de 1507, il se disposa à quitter la brillante cité. « Oh ! comme je vais avoir froid après tant de soleil ! » dit-il dans une de ses lettres ; « ici, je suis un seigneur ; chez moi, un pauvre hère ! »

IV

Ce voyage d'Italie fut sur Dürer d'une heureuse influence. Trop personnel pour rien abdiquer de son caractère, son génie, cependant, s'était affiné au contact des maîtres de la péninsule : sa manière est moins sèche, il est moins appliqué (il le dit lui-même dans une lettre à Mélanchton) à entasser les détails, goûte davantage la simplicité, l'harmonie, la largeur d'exécution, jointe à une plus grande recherche du clair-obscur ; jusqu'à la fin de sa vie, il va synthétiser de plus en plus, donner, avec une moindre somme de moyens, une impression plus grande et plus forte. Plusieurs grandes toiles témoignent de ce progrès et de sa maîtrise toujours croissante.

D'abord, en 1507, deux panneaux représentant *Adam et Ève* (Musée du Prado), figures d'une beauté de formes que les artistes du Nord n'avaient pas encore atteinte (page 77). Il existe de ce tableau, dans la Galerie Pitti, à Florence, une répétition qui prétend à la dignité d'original, mais que certains critiques regardent comme une copie de Hans Baldung, où la composition est enrichie d'arbres et d'animaux. Une autre copie ancienne est au Musée de Mayence. Des études pour l'Ève sont au British Museum et dans diverses collections particulières.

Puis, en 1508, le *Martyre des dix mille chrétiens sous le roi de Perse Sapor* (Musée impérial de Vienne), commandé par l'électeur Frédéric de Saxe et payé 280 florins

rhénans, composition touffue dont une esquisse, datée de 1507, est à l'Albertina et dont il existe une variante en gravure sur bois, exécutée une dizaine d'années auparavant. La fertile invention du peintre, qui, cependant, dans cette accumulation de supplices, sait ne pas tomber dans l'horrible ni le répugnant ; la science anatomique que révèlent ces innombrables corps nus vus dans toutes les positions ; le pittoresque groupement, dans ce paysage rocheux, des soldats et des martyrs, parmi lesquels on voit Dürer se promenant, écoutant Pirkheimer qui philosophe à ses côtés ; le fini des moindres détails, font oublier ce que l'ensemble a d'un peu confus.

Mais toutes ces qualités se retrouvent à un degré supérieur dans une imposante composition, précieux résumé du talent de Dürer et un des chefs-d'œuvre de l'art religieux du Nord : *la Trinité adorée par tous les saints* (page 81) : très haut au-dessus de la terre — qu'on aperçoit en un lointain panorama d'une fluidité étonnante, dans un coin duquel Dürer s'est représenté, — en plein ciel, sous la colombe du Saint-Esprit, Dieu le Père, tenant la croix où son Fils est attaché, trône, environné de quatre rangées concentriques d'anges et de saints : prophètes de l'Ancienne Loi, saintes portant des palmes sous la conduite de la Vierge, élus de toute catégorie, depuis le pape, l'empereur et le doge jusqu'au paysan, parmi lesquels on remarque à gauche, près d'un cardinal, le donateur du tableau, le fondeur Matthæus Landauer : harmonieux et riche ensemble, dont l'écla-

tant et frais coloris est comme la transposition en peinture des claires mélodies qui semblent monter de cette céleste assemblée, digne sœur de celle qui assiste au couronnement de la Vierge dans le suave chef-d'œuvre de Fra Angelico. Ce tableau, aujourd'hui une des perles du Musée impérial de Vienne, avait été commandé à Dürer, qui y travailla de 1508 à 1511, pour la chapelle de Tous-les-Saints dans l'établissement de bienfaisance fondé à Nuremberg par la famille Landauer, et jusqu'en 1585, date où l'empereur Rodolphe II l'acheta pour la somme de 700 florins, il y figura dans un beau cadre en bois (conservé au Musée germanique de Nuremberg), d'une riche composition où les formes antiques s'allient aux motifs gothiques, sculpté par Veit Stoss d'après les dessins de Dürer; dans la frise placée sous la « lunette » qui le surmonte est représenté le *Jugement dernier*. Une esquisse à la plume, lavée d'aquarelle, du tableau dans son cadre, datée de 1508, est conservée au Musée Condé, à Chantilly ; un dessin de la figure de Landauer est dans la collection Mitchell, à Londres.

Qu'on regrette, en admirant cette œuvre superbe, d'un fini si parfait, la disparition du retable qu'un riche marchand de Francfort, Heller, avait commandé en 1507 à Dürer pour l'église des Dominicains de cette ville et qui était regardé par l'artiste comme un de ses meilleurs ouvrages! Neuf lettres de lui, adressées à Heller, nous permettent de suivre le travail jusqu'à son entier achèvement et attestent quelle conscience Dürer apporta à son

exécution. « Je l'ai peint avec grand soin, comme vous verrez. J'y ai employé les meilleures couleurs que j'ai pu trouver. Il est peint avec de bon outremer, et j'y ai donné environ cinq ou six couches successives; et quand il était terminé, je l'ai encore repeint deux fois, afin qu'il dure plus longtemps. » Aussi Dürer réclame-t-il un supplément au prix convenu de 130 florins; il finit par en obtenir 200; encore se plaint-il d'y perdre.

C'était un triptyque, dont le panneau central représentait, dans un beau paysage — au fond duquel, comme d'habitude, Dürer s'était représenté, — l'Assomption de la Vierge, reçue au ciel et couronnée par Dieu le Père et son Fils, tandis qu'en bas, sur la terre, les Apôtres s'empressent autour du tombeau vide ou tendent les mains vers elle. Les volets, peints par les élèves de Dürer, parmi lesquels son jeune frère Hans, offraient, à l'intérieur, la décollation de saint Jacques et le martyre de sainte Catherine avec les portraits du donateur et de sa femme et, à l'extérieur, dans quatre panneaux, dont un est perdu, des figures de saints en grisaille. En 1509, le triptyque fut expédié de Nuremberg à Francfort, avec toutes sortes de recommandations de l'artiste. L'œuvre plut beaucoup à Heller, qui envoya un présent à la femme de Dürer et deux florins au jeune frère de l'artiste; elle excita, du reste, partout une vive admiration et bien des convoitises; l'empereur Rodolphe II en offrit, mais vainement, la somme de 10000 florins; en 1615, le duc de Bavière Maximilien, plus heureux, réussit,

après bien des pourparlers, à obtenir le panneau central, moyennant une rente annuelle de 400 florins au couvent et le remplacement de l'original par une copie. Hélas! ce fut pour le grand regret de tous les amis de l'art : l'œuvre fut consumée dans l'incendie qui détruisit, en avril 1674, la Résidence de Munich, et il ne reste plus aujourd'hui, pour nous consoler, que la copie de Jobst Harrich, conservée, avec les volets, au Musée de la ville de Francfort, puis les nombreuses études au pinceau relevées de blanc sur papier gris verdâtre (Albertina, Cabinets de Berlin et de Dresde, Louvre, Musée de Brême, collections Bonnat, Franck, etc.) que Dürer avait faites en vue de cet important ouvrage et qui comptent parmi ses plus belles et ses plus soignées.

Citons encore, entre les peintures exécutées à cette époque : la *Madone à la poire* (1512) du Musée de Vienne, peut-être la plus charmante de ses figures féminines ; — deux tableaux (au Musée germanique, mais repeints) commandés la même année par le Conseil de ville de Nuremberg (dont Dürer avait été nommé membre en 1509) pour décorer la construction de la place du Marché où étaient déposés, la nuit qui précédait leur ostension annuelle au peuple, les insignes du Saint-Empire, alors conservés à Nuremberg et que Dürer, au préalable, dessina minutieusement (collection Franck, à Gratz) : *L'Empereur Sigismond*, qui avait donné ces insignes à la ville et que Dürer peignit d'après un ancien portrait, et le fondateur du Saint-Empire, *Charlemagne*, imaginé par



Cliché Hanfstaengl.

LA VIERGE AU SERIN (1506)
(Musée de Berlin.)

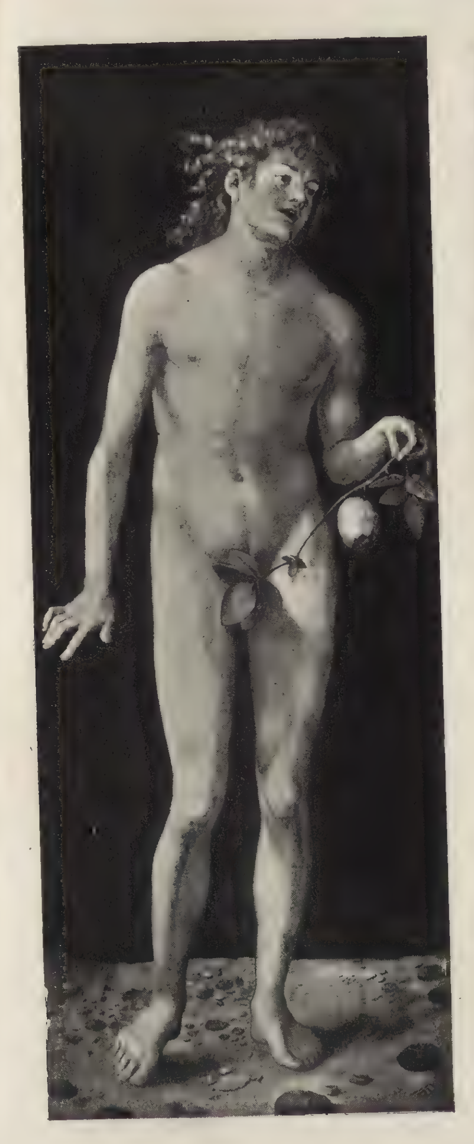
l'artiste dans sa majesté pompeuse et redoutable ; — puis, deux belles compositions à la plume rehaussées de gouache sur papier vert préparé, d'un fini prodigieux, formant diptyque : *Samson terrassant les Philistins* et *la Résurrection du Christ* (la première au Cabinet de Berlin, la seconde à l'Albertina ; une esquisse à la plume du *Samson* est à l'Ambrosienne de Milan) ; — un autre savoureux dessin à la plume, légèrement rehaussé d'aquarelle (1509), représentant, dans une salle d'architecture antique curieusement ordonnée, une gracieuse Madone ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui tient sur son doigt un oiseau, tandis qu'à ses pieds de petits anges jouent du luth ou s'amusent avec des lapins, et qu'en arrière saint Joseph, fatigué de son travail, dort accoudé sur une table, auprès d'un pot de bière (Musée de Bâle).

C'est à cette époque que Dürer acheva et publia, imprimées par lui, la *Vie de Marie* et la *Grande Passion.* Il ajouta, en 1510, aux dix-sept pièces de la première deux nouvelles planches : *la Mort de la Vierge* et son *Assomption*, puis, en 1511, le frontispice, d'un admirable sentiment décoratif : la Vierge avec l'Enfant couronnée d'étoiles, assise sur le croissant de la lune, dans un rayonnement de lumière. La publication du recueil eut lieu en 1511 (la première édition sans texte ; la seconde, enrichie, au dos des gravures, de vers latins du moine bénédictin Chelidonius). La *Grande Passion* fut publiée la même année, accompagnée également de vers latins du même poète, imprimés, comme ceux de la *Vie de Marie*,

en lettres latines de la Renaissance récemment importées d'Italie ; elle contient onze feuilles, parmi lesquelles quatre nouvelles, bien supérieures aux précédentes comme gravure et même comme composition : *la Cène*, *l'Arrestation du Christ*, *la Descente du Christ aux limbes* et *la Résurrection.* Le titre, ajouté également en 1511, représente l'Homme de douleurs assis sur une pierre, bafoué par un lansquenet.

En même temps, Dürer publie une nouvelle édition de son *Apocalypse*, accompagnée d'un texte latin en lettres gothiques, augmentée d'un frontispice où l'on voit l'apparition à saint Jean de la Femme vêtue du soleil. Et si grande est sa fécondité qu'en 1511 encore il donne sur le sujet de la Passion, accru de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, un autre recueil, la *Petite Passion*, trente-six compositions gravées sur bois, de conception plus populaire encore, mais d'exécution assez inégale, dont plusieurs rappellent la *Passion verte*, avec un frontispice représentant le Christ assis, absorbé dans sa douleur, — et que de 1508 à 1512 il poursuit l'exécution d'une quatrième suite sur la Passion, cette fois sur cuivre, gravée avec un soin extrême, composée de seize planches, plus un titre orné de la figure du Christ attaché à la colonne, considéré avec compassion par la Vierge et saint Jean. La dernière planche, étrangère au sujet, montre saint Pierre et saint Jean guérissant le boiteux à la porte du Temple.

Et nous ne parlons pas des nombreuses estampes





Cliché Société photographique, Paris.

ADAM ET ÈVE (1507)
(Musée du Prado, Madrid.)

isolées qu'il publia en dehors de ces recueils : sur cuivre, un *Saint Georges à cheval*, de fière allure (1508); *la Vierge à la couronne d'étoiles* (1508); *la Vierge à la poire* (1511); *la Sainte Face tenue par deux anges* (1513); — sur bois, *la Mort et le Soldat*, *le Maître d'école* (1510, éditées aussi avec texte allemand); un *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean* (1518); une *Décollation de saint Jean-Baptiste* (1510) et *Hérodiade recevant la tête de saint Jean* (1511); un *Saint Christophe* (1511); encore en cette même année, quatre belles planches : *la Trinité la Messe de saint Grégoire*, *la Sainte Famille et les parents de la Vierge dans un paysage*, *Saint Jérôme dans sa cellule*; en 1512, *Saint Jérôme dans une grotte*, etc.

Entre temps, en 1509, Dürer avait quitté sa maison natale et avait acheté, pour la somme de 275 florins rhénans, aux héritiers du mathématicien Bernhardt Walther, au coin de la rue dite Zisselgasse (maintenant rue Albert-Dürer), au flanc de la butte couronnée par le château, une maison qui a été conservée à peu près instacte jusqu'à nos jours et dont la vénération des Nurembergeois a fait une sorte de musée du maître. On aime à se le représenter, en cette demeure pleine d'intimité, travaillant dans le recueillement de sa pensée, faisant surgir sous son pinceau ou son burin les visions pittoresques ou grandioses qui peuplaient son esprit. Le soir venu, il se délassait sans doute de ses occupations en conversant avec les hommes d'élite que Nuremberg comptait en grand nombre et qui, attirés par son com-

merce agréable, devaient aimer à se réunir autour de lui. Plein de droiture et de douceur (suivant le bel éloge qu'a fait de lui Camerarius en tête de l'édition latine de ses *Proportions du corps humain*), ami de la vérité, doué d'une rare modestie et d'une simplicité exquise, animé d'un ardent désir de se perfectionner sans cesse (« les peintures qu'il avait exécutées avec le plus grand soin lui déplaisaient tellement quand il les revoyait trois ans après qu'il ne pouvait presque les regarder sans une grande douleur »), plein d'affabilité, enjoué même à l'occasion, comme le montrent ses lettres, par surcroît d'aspect séduisant et de formes « merveilleusement équilibrées », doué d'une voix douce et harmonieuse, joignant à ces agréments physiques les plus nobles qualités de l'intelligence et du cœur (on ne trouverait rien de bas ni de grossier dans tout son œuvre), il charmait tous ceux qui l'approchaient.

Il se plaisait aussi aux exercices du corps, affectionnant particulièrement la danse ; il aimait passionnément la musique, composait des vers, d'ailleurs inférieurs à sa prose si expressive, et s'intéressait à tout ce qui pouvait orner son esprit, à toutes les manifestations du beau, collectionnant des dessins de maîtres (plusieurs feuilles, annotées par lui, dispersées en différents endroits : un dessin de Schongauer au British Museum, un *Saint Sébastien* de Hans Traut de Nuremberg, conservé à l'Université d'Erlangen, puis, à l'Albertina, un des dessins que lui avait envoyés Raphaël en 1515 et en retour desquels Dürer lui adressa son propre portrait à l'aquarelle, malheu-



Cliché Hanfstaengl.

LA TRINITÉ ADORÉE PAR TOUS LES SAINTS (1511)
(Musée de Vienne.)

reusement perdu aujourd'hui, sont sans doute les restes d'une collection plus importante), expert même en architecture, peut-être aussi sculpteur, mais sans qu'on puisse, avec Waagen et d'autres auteurs, l'affirmer et reconnaître sa main dans les ouvrages plastiques qu'on lui attribue.

Comme Léonard, il composait aussi des ouvrages théoriques, illustrés de nombreuses gravures sur bois d'après ses dessins (dont plusieurs nous sont conservés), où il épanchait le trésor de science et d'observations minutieuses que son esprit, amoureux de vérité, amassait sans relâche : *Quatre livres des proportions du corps humain*, traité publié après sa mort, en 1528, par Pirkheimer à qui il était dédié (un volume manuscrit est à la Bibliothèque de Dresde) ; un *Traité des proportions du cheval*, ouvrage dont on ignore le sort ; une *Instruction pour mesurer à l'aide du compas et de l'équerre*, publiée en 1525, dédiée également à Pirkheimer ; un *Traité de la fortification des villes, des châteaux et des bourgs*, publié en 1527, puis traduit en latin et édité à Paris en 1531, dédié au roi Ferdinand Ier ; un petit manuscrit sur la peinture de paysage, mentionné par Pirkheimer, mais malheureusement disparu.

Dès cette époque, sa suprématie est partout reconnue : sculpteurs, graveurs, orfèvres, fondeurs, costumiers, libraires, s'adressent à lui, et à tous il fournit les modèles les plus variés de bijoux, de pièces d'orfèvrerie, d'armures, de fontaines, d'ustensiles de tous genres, de frontispices, d'ex-libris, d'armoiries, dont son génie si décoratif fait autant de merveilles, voire même de sculptures

(des dessins aux Offices, au Cabinet de Berlin et à Christ Church College d'Oxford semblent des esquisses d'un tombeau que Peter Vischer exécuta en 1517). Comme Le Brun en France au XVIIe siècle, il règne sur tout l'art de son temps, et son influence s'étend non seulement à l'Allemagne, où, longtemps encore après sa mort, ses élèves Hans von Kulmbach, Schæufelein, Altdorfer, Aldegrever, Barthel Beham, Hans Sebald Beham, G. Pencz, etc., continueront ses traditions, mais encore aux Pays-Bas et même à la France, à l'Espagne, à l'Italie, où des peintres comme Andrea del Sarto et Raphaël (ce dernier dans les paysages de ses fresques aux Loges du Vatican) ne craindront pas d'utiliser ses compositions.

V

Dürer, à ce moment, pendant de longues années, ne va plus s'occuper que de gravure. En effet, les estampes sur cuivre et sur bois constituèrent pendant toute sa vie sa principale ressource : gagnant à peine deux cents florins pour une peinture qui l'avait occupé près ou même plus d'une année, l'artiste trouvait plus de profit dans les dessins de modèles que nous venons de dire et dans la vente de ses gravures, qui, répandues par les colporteurs jusqu'à l'étranger ou offertes par sa femme même dans les foires, obtenaient partout un succès qui se manifestait par de nombreuses contrefaçons. Il écrivait à Heller : « Je



D'après l'héliogravure Amand-Durand.

LE CHEVALIER, LA MORT ET LE DIABLE, GRAVURE SUR CUIVRE (1513)

veux désormais me contenter de ma gravure ; si j'avais pris ce parti plus tôt, je pourrais être aujourd'hui plus riche de mille florins. » D'ailleurs, ce fut là, avec le dessin, le domaine où il affirma plus que partout ailleurs sa suprématie : il s'y montre le plus habile, le plus varié, le plus puissant des maîtres. La délicatesse, le fini de sa taille, la perfection à laquelle il a porté le travail du burin, font de lui un des plus éminents graveurs de tous les temps ; de leur côté, ses dessins sur bois valent par d'autres qualités non moins appropriées à leur but : la largeur de la composition, la synthèse de l'exécution. C'est avec une véritable joie que, fatigué de « minutieux épluchage », comme il dit en parlant de la peinture, il revient à cet art si alerte, dont il tire des effets si expressifs, et c'est là surtout que sa fantaisie se donne libre cours, abordant, en les renouvelant, tous les sujets traités par l'art allemand de son temps, religieux, légendaires, mythologiques, philosophiques ou simplement familiers, parfois même de ceux que l'art « académique » jugerait peu nobles et indignes de l'attention d'un artiste (par exemple son *Pourceau monstrueux*), revenant sans se lasser, et sans se répéter, à ses motifs préférés : les souffrances du Christ, la Vierge, saint Jérôme, saint Georges, etc., et en tirant des merveilles d'art à la fois populaire et savant. Ne pouvant décrire ni même citer toutes ces productions, nous ne mentionnerons que les principales.

D'abord, les trois chefs-d'œuvre de Dürer — et en même temps les chefs-d'œuvre de la gravure allemande : *le Che-*

valier, la Mort et le Diable (1513); *la Mélancolie* (1514), et *Saint Jérôme dans sa cellule* (1514).

Image robuste de cette robuste époque, la première, sans doute, revêt d'une forme impressionnante une idée développée dans plusieurs livres ou estampes religieuses populaires du temps : la fermeté d'âme du vrai chevalier chrétien en présence des embûches de la mort et du démon. Quel exemple, en effet, de stoïque vaillance nous est offert dans cette silencieuse chevauchée, au crépuscule, du bon chevalier qui, à peine engagé dans un obscur et humide défilé, voit surgir à ses côtés d'effrayantes apparitions : la Mort, au visage horrible entouré de serpents, le Diable, bête monstrueuse avançant la patte pour l'agripper, et qui, sourd à toute crainte, impassible et raide dans son armure, poursuit sa route avec une inébranlable tranquillité ! (page 85).

Une sensation plus intense et plus profonde encore se dégage de la *Mélancolie* (page 89), la plus originale de toutes les créations de Dürer. Qu'elle est saisissante, cette sombre et ardente méditation de l'Esprit aux ailes d'aigle, « portant à sa ceinture les clefs qui ouvrent et qui ferment », le front ceint de tiges de douce-amère, emblème de la solitude chère aux âmes blessées, assis, la tête dans sa main, au milieu des instruments et des symboles des sciences humaines, dont les recherches, plus compliquées mais non moins puériles que les calculs de cet enfant juché à côté sur une meule de moulin, n'ont pas réussi à lui livrer le secret de l'au-delà mystérieux et



LA MÉLANCOLIE, GRAVURE SUR CUIVRE (1514)

gisent à terre inutiles comme le livre et le compas sur sa robe, cependant qu'un sablier et une clochette marquent l'inexorable fuite du temps et que là-bas, sur une mer morne, le soleil décroît à l'horizon, la nuit déjà annoncée sur la terre et dans les cœurs par une chauve-souris clamant à travers le ciel : *Melencolia*! Plainte sublime du génie en présence des limites tracées à l'esprit humain; symbole inoubliable de l'étude austère et de ses durs combats.

Une impression de chaude et douce joie s'exhale, au contraire, du *Saint Jérôme*, comme si Dürer, reprenant encore ici une idée familière au moyen âge, avait voulu opposer à l'amertume et à la déception causées par l'impuissance des spéculations humaines la paix et le contentement fournis par l'étude de la science divine. On ne se lasse pas de savourer le sentiment délicieux de calme et d'intimité, les mille détails charmants, observés avec tant de justesse, de cette chambrette ensoleillée où, en compagnie de son lion et de son chien dormant sur le plancher, le saint, assis à sa table de travail, écrit avec tant d'application (page 97).

De 1514 encore datent quelques autres gravures au burin : une *Danse de paysans*, pleine de verdeur populaire et qui a tout l'accent d'une poésie de Hans Sachs, complétée par un *Joueur de cornemuse*, qui est une des œuvres les plus achevées de Dürer, puis une *Vierge assise au pied d'une muraille*, d'un fini non moins étonnant.

Cependant, Dürer, sans cesse curieux de nouveauté,

toujours soucieux de meilleurs résultats (il se servit tour à tour de planches de cuivre, d'étain, de fer), cherchait un procédé qui lui permît de traduire plus vivement ses inspirations. A cet effet, dès 1510, il avait essayé de la pointe sèche et exécuté ainsi notamment, en 1512, un *Saint Jérôme* dans un décor de rochers d'une âpre poésie, et la *Sainte Famille à la muraille* ; mais, de moins en moins satisfait, il abandonna ce procédé et en vint à se servir de l'eau-forte, que, le premier, il appliqua à l'estampe. La plus fameuse des gravures qu'il exécuta par ce moyen est *le Canon* (1518), grande planche représentant une coulevrine placée, sous la garde de lansquenets, sur une hauteur dominant une ville, et observée avec des mines défiantes par des Turcs. D'autres eaux-fortes, datées 1515, ont comme sujets : *Jésus au Jardin des Oliviers*, *l'Homme de douleurs les mains liées*, *l'Homme de douleurs assis* ; deux, en 1516, *la Sainte Face*, et *l'Enlèvement d'une jeune femme*, etc. De quelques-unes de ces gravures, en laissant subsister sur la planche les barbes du trait, Dürer a obtenu des épreuves qui offrent des effets tout « rembranesques ».

Mais il revint ensuite au burin (ne conservant que la préparation à l'eau-forte), procédé qui semble le servir encore mieux — voyez, entre autres nombreux exemples : la *Madone dans un paysage, couronnée par deux anges* (1518) et le pittoresque *Saint Antoine* lisant, sa croix fichée en terre, aux portes d'une ville étagée au flanc d'un rocher (1519), — et aux dessins pour les tailleurs

en bois, où il montre peut-être encore plus de souplesse, témoin la charmante *Madone assise*, *entourée d'anges* dont les uns la couronnent, tandis que d'autres jouent de divers instruments de musique ou apportent à l'Enfant Jésus des raisins et des fleurs (1518).

De plus, Dürer avait, de 1512 à 1515, exécuté, sur la commande de l'empereur, pour être gravée sur bois, une œuvre considérable : *L'Arc de triomphe de Maximilien*, composition de $3^{m}40$ de hauteur sur près de 3 mètres de largeur, formée de quatre-vingt-douze fragments groupés en forme de porte triomphale à trois ouvertures et représentant les principaux faits de la vie de l'empereur, parmi des figures de saints, des portraits, l'arbre généalogique de Maximilien, des ornements et des armoiries, où l'on retrouve, en guise de signature, celles de Dürer. L'historien et poète Johannes Stabius, ami de Maximilien, en avait dicté les inscriptions et en dirigea l'exécution ; le graveur Hieronymus Andreæ en tailla les bois (conservés, ainsi que ceux du *Cortège triomphal*, à la Bibliothèque impériale de Vienne). Ici encore, il faut admirer le génie d'invention et de composition de Dürer, qui varie à l'infini ces innombrables scènes de bataille ou de fête et sait les présenter dans une ordonnance extrêmement décorative.

Une autre gravure, plus gigantesque encore, devait figurer *Le Cortège triomphal de Maximilien* : le souverain avec toute sa cour, des hommes d'armes, des équipages de chasse, des musiciens, des bouffons, des jongleurs, des habitants des divers pays soumis à l'empereur,

la représentation des puissances vaincues, etc. Maximilien lui-même, avec son secrétaire, en avait réglé les détails, et, après en avoir fait fixer l'ensemble par des miniaturistes (un de ces cartons est à la Bibliothèque impériale de Vienne), en avait confié l'exécution à différents artistes, parmi lesquels Dürer et Burgkmair. A Dürer, son peintre favori, avait été réservée la partie essentielle de cet immense défilé : la figuration des guerres de Maximilien et le char impérial. Une esquisse pour ce char est à l'Albertina, avec six de hérauts à cheval portant des trophées ; on y voit Maximilien et toute sa famille portés sur un carrosse à baldaquin d'une grande magnificence, que tirent quatre chevaux montés par des cavaliers. Deux autres esquisses, un peu modifiées, sont à la Bibliothèque impériale de Vienne. Puis, en 1518, sur les conseils de Pirkheimer, Dürer exécute un nouveau dessin colorié (à l'Albertina) où les chevaux sont conduits par des figures allégoriques de Vertus.

La même année, l'artiste se rendait, avec les représentants de Nuremberg, à la diète d'Augsbourg et faisait, d'après Maximilien, un dessin très expressif, au fusain, qu'on admire aussi à l'Albertina et qui porte cette inscription : « Ceci est l'empereur Maximilien que moi, Albrecht Dürer, j'ai pourtrait à Augsbourg, en Haut-Palatinat, dans sa petite chambre, alors qu'on comptait 1518, le lundi après la Saint-Jean-Baptiste. » (Plusieurs autres portraits au crayon : celui du jeune cardinal Albert de Brandebourg, archevêque de Mayence (à l'Albertina), dessin

utilisé ensuite pour la célèbre gravure sur cuivre dite *le Petit Cardinal* (1519); des portraits de Matthæus Lang, plus tard archevêque de Salzbourg (également à l'Albertina), du riche banquier Jacob Fugger (Université d'Oxford), de seigneurs de la suite de l'empereur, etc., furent aussi exécutés lors de cette diète).

La mort subite de Maximilien, le 12 juin 1519, arrêta l'exécution de la planche du *Cortège*. Le char de triomphe seul fut gravé par Hieronymus Andreæ et publié en 1522[1] suivant une dernière variante adoptée dans la peinture que nous verrons plus tard : il comporte huit feuilles qui montrent, dans une ordonnance des plus décoratives, Maximilien revêtu de tous les insignes impériaux, couronné par une figure allégorique des royaumes et provinces de l'Empire, trônant sur un char d'une extrême magnificence traîné par douze chevaux, au-dessus duquel planent ou auquel font cortège des figures féminines symbolisant des Vertus.

Outre le portrait de l'Albertina, qu'avait précédé en 1507 un autre portrait sommaire au crayon (Cabinet de Berlin), Dürer nous a laissé plusieurs belles effigies du monarque son protecteur : une, à la gouache sur toile, au Musée germanique de Nuremberg, le représente vêtu d'un manteau garni de fourrure blanche avec la Toison d'or au cou et, dans les mains, une grenade, choisie par lui comme symbole de l'abondance ; dans une autre, à l'huile, de 1519, au Musée de Vienne, il est en simple manteau noir et tient un fruit semblable (page 105); enfin,

deux autres, gravées sur bois, à peine moins grandes que nature, popularisèrent les traits du « dernier chevalier » : la seconde, exécutée aussitôt après la mort du souverain, le représente dans un riche encadrement formé de colonnes surmontées de griffons tenant l'écusson impérial.

Il nous faut parler ici d'un autre travail, exécuté par Dürer dès 1515 pour Maximilien et qui compte parmi ses ouvrages les plus célèbres : l'ornementation du livre d'Heures impérial, chef-d'œuvre typographique sorti des presses de Schœnsperger, d'Augsbourg. Ce missel, malheureusement, est aujourd'hui dispersé en différents endroits : une partie, contenant des dessins de Burgkmair, d'Altdorfer, de Baldung, de Hans Dürer et d'un monogrammiste M. A., est à la Bibliothèque de Besançon ; d'autres feuillets sont perdus ; la majeure partie, qui renferme les dessins de Dürer, est à la Bibliothèque de Munich : cinquante feuillets sont enrichis des compositions du maître ; les huit derniers ont été illustrés par Cranach. C'est un émerveillement, renouvelé à chaque page, que le spectacle de ces dessins à l'encre verte, rouge ou violette, jetés comme en se jouant sur les marges du vélin, y semant, dans un arrangement des plus fantaisistes et des plus spirituels dont la richesse, la verve et l'élégance défient toute description, toutes sortes d'animaux, de figures sacrées, profanes, ou même mythologiques, entremêlés à des vases, des colonnes, des mascarons, des plantes terminées en gracieuses arabesques, commentant le texte de la façon la plus variée,



SAINT JÉRÔME DANS SA CELLULE, GRAVURE SUR CUIVRE (1514)

tantôt avec gravité et recueillement, tantôt avec humour. Nulle part, Dürer n'a fait preuve d'une imagination et d'une facilité plus extraordinaires.

Pour Maximilien aussi, Dürer avait dessiné de somptueux costumes de cour (à l'Albertina) et composé cette belle estampe sur bois qui représente les huit *Saints Patrons de l'Autriche*. Enfin, sur une plaque d'or qui fut enchâssée dans le pommeau de l'épée du souverain, il avait gravé en nielle une *Crucifixion* d'une étonnante finesse : chacun des sept personnages groupés dans cet étroit espace (0,037 de diamètre) est, jusque dans les moindres détails, merveilleusement achevé. Malheureusement, cette plaque a depuis longtemps disparu de l'épée, qui fait partie de la collection Ambras, à Vienne.

Dans cette longue suite de gravures et de dessins (auxquels il faut ajouter une composition à la plume extrêmement curieuse, conservée au Musée de Rennes, sorte de *Jugement dernier* d'une fantaisie et d'une verve qui font songer à Breughel), quelques peintures marquent, çà et là, une étape : en 1514, une tête de Christ, d'ailleurs d'authenticité douteuse (Musée de Brême) ; en 1515, une *Vierge de douleurs au pied de la Croix*, de valeur secondaire (Pinacothèque de Munich) ; en 1516, le portrait (également à la Pinacothèque) de son maître Wolgemut, alors âgé de quatre-vingt-deux ans, visage ascétique, d'expression à la fois énergique et douce (l'étude préparatoire au crayon, à l'Albertina, est supérieure au tableau) ; puis, une petite *Madone à l'œillet* (Musée d'Augsbourg) ; une autre jolie

étude de *Vierge* à la gouache sur toile (Cabinet des estampes de Paris); deux études de *Saint Philippe* et *Saint Jacques le Majeur* (aux Offices); en 1518, une *Madone avec l'Enfant* (Musée de Berlin), et une *Lucrèce se perçant le sein* (Pinacothèque de Munich, et dessin préparatoire à l'Albertina), qui montre son souci constant de l'étude du corps humain, mais n'atteint pas à la beauté de formes de l'*Ève* du Prado et ne satisfait guère sous le rapport de l'expression; enfin, en 1519, un beau portrait qu'on regarde comme celui de l'ingénieur Johann Tschertte (Galerie Borromée, Milan).

VI

Cependant, au milieu de ces nombreux travaux, une cruelle douleur avait frappé Dürer : sa vieille mère avait succombé, le 17 mai 1514, à la maladie de langueur qui l'affaiblissait depuis plusieurs années. Peu de temps avant la mort de cette brave et pieuse femme, Dürer avait fait son portrait au fusain (Cabinet de Berlin). C'est une émouvante image que cette tête décharnée, dont le regard semble voir s'approcher la mort. Bon fils comme il l'était (dans le touchant récit de la mort de sa mère, il dit avoir éprouvé une douleur si grande qu'il ne peut l'exprimer; et il avoue avec une ingénuité qu'on sent si pleine de regret : « Elle me grondait constamment quand je n'agissais pas bien »), Dürer ne put sans doute retracer sans

un serrement de cœur ce pauvre visage, et cependant tel était son respect de la vérité, qu'il n'a rien omis de tous ces détails douloureux. Il a écrit dans un angle de la feuille : « 1514, le dimanche d'Oculi. Ceci est la mère d'Albrecht Dürer, qui était âgée de 63 ans », et plus tard il ajouta au-dessous : « et elle est morte en 1514, le mardi avant la semaine de la Croix, à deux heures dans la nuit ».

De la même année date aussi un portrait de son frère André l'orfèvre (à l'Albertina), visage long et maigre, au regard clair et fixe, qu'accompagne cette inscription : « Ainsi était la figure d'Endres Dürer quand il avait trente ans. »

En 1520, la peste dévastant Nuremberg, Dürer en profita pour entreprendre le voyage des Pays-Bas. Peu fortuné malgré son incessant labeur (il raconte lui-même, dans un document daté de 1507, qu'il « a durement acquis ce qu'il possède, n'ayant jamais eu l'occasion d'un grand bénéfice », qu'il « a eu de grands dommages parce qu'il a prêté de l'argent qui ne lui a jamais été rendu et parce que des aides ne lui rendirent pas de comptes », et tout son avoir consistait en « un assez bon état de maison, de bons vêtements, de la vaisselle d'étain, de bons outils, de la literie, des bahuts et des coffres, enfin de bonnes couleurs pour cent florins rhénans »), il voulait aller demander à Charles-Quint, alors de passage en ces contrées, la continuation de la pension de 100 florins que lui avait constituée Maximilien, plus le paiement de sommes restées en souffrance depuis la mort de l'empereur,

et il espérait aussi tirer profit de la vente de ses œuvres, tout en jouissant des nombreuses ressources artistiques qu'offraient alors les riches villes des Flandres.

Le 12 juillet 1520, il se mit en route avec sa femme Agnès et leur vieille servante Suzanne, emportant toute une collection de ses gravures et d'estampes d'autres artistes allemands, pour les distribuer à ses futurs hôtes ou les vendre. Il nous a conservé lui-même, dans un journal des plus intéressants à parcourir et qui constitue un précieux document sur la vie des artistes et les mœurs de cette époque (malheureusement le manuscrit a disparu au XVII[e] siècle, mais il en existe une copie à la bibliothèque de Bamberg, et nous en donnerons prochainement une traduction), le récit de tous les incidents de ce voyage, même des moindres, avec le compte minutieux de ses dépenses jour par jour en nourriture, pourboires, achats divers, pertes au jeu, s'étendant avec complaisance sur les réceptions magnifiques dont il était l'objet, observant tout d'un œil aigu, décrivant les œuvres d'art qu'il voyait, notant aussi les mécomptes qu'il éprouvait dans ses calculs de négoce.

Il passa par Erlangen, s'arrêta, entre autres villes, à Bamberg, où, aimablement accueilli par l'évêque Georges III, il lui fit cadeau d'une peinture de la Vierge, de sa *Vie de Marie*, de son *Apocalypse* et de diverses gravures, puis à Francfort, où Jacob Heller le « régala de vin à l'auberge », à Mayence, à Cologne, et le 2 août il arriva à Anvers. Le dimanche suivant, les peintres de la ville l'invitent avec

sa femme et sa servante à un grand festin, auquel prennent part leurs femmes, et le traitent magnifiquement : lorsqu'il arrive, ils font la haie sur son passage ; pendant le repas, des valets viennent de la part du Conseil de la ville lui offrir quatre mesures de vin en signe de bienvenue. En retour, Dürer visite ou invite à sa table les plus célèbres d'entre ces artistes : Quinten Massys, Joachim Patenier, auquel il donne des dessins pour la valeur d'un florin. Il se lie particulièrement aussi avec les facteurs portugais Brandan et Fernandez, qui lui donnent quantité de curiosités importées du Mexique : des perroquets, des cannes à sucre, etc., en retour desquels il leur offre un grand nombre d'œuvres de sa main. Le dimanche après l' Assomption, il assiste à la procession de l'église de Notre-Dame où figurent toutes les corporations et des chars portant des tableaux vivants, et il décrit en détail ce pittoresque spectacle.

Le 26 août, Dürer quitta Anvers pour aller à Bruxelles rendre visite à l'archiduchesse Marguerite, amie des arts comme son père, et qui possédait un des plus riches cabinets de curiosités de l'époque. En passant à Malines, il invita à dîner le sculpteur de Madame Marguerite, Conrad Meyt. Bien accueilli par la princesse, il lui fit présent de sa *Passion* sur cuivre et plus tard finit par lui donner tout son œuvre gravé, ainsi que deux compositions précieusement dessinées sur parchemin.

Bruxelles paraît avoir fait sur lui une grande impression. Les jets d'eau derrière le palais du roi, le labyrinthe,

le jardin zoologique, ravirent son esprit, amoureux des choses de la nature : ce sont, note-t-il, « toutes choses si belles que je n'en avais jamais contemplé de pareilles ; on dirait un paradis ». Il s'extasie également sur les curiosités apportées du « pays de l'or » : armes et armures, harnais, vêtements de toutes sortes. « Je n'ai rien vu de ma vie qui m'ait autant charmé que ces objets, parmi lesquels il y a des choses merveilleuses et pleines d'art. » Les monuments de la ville n'excitent pas moins son admiration.

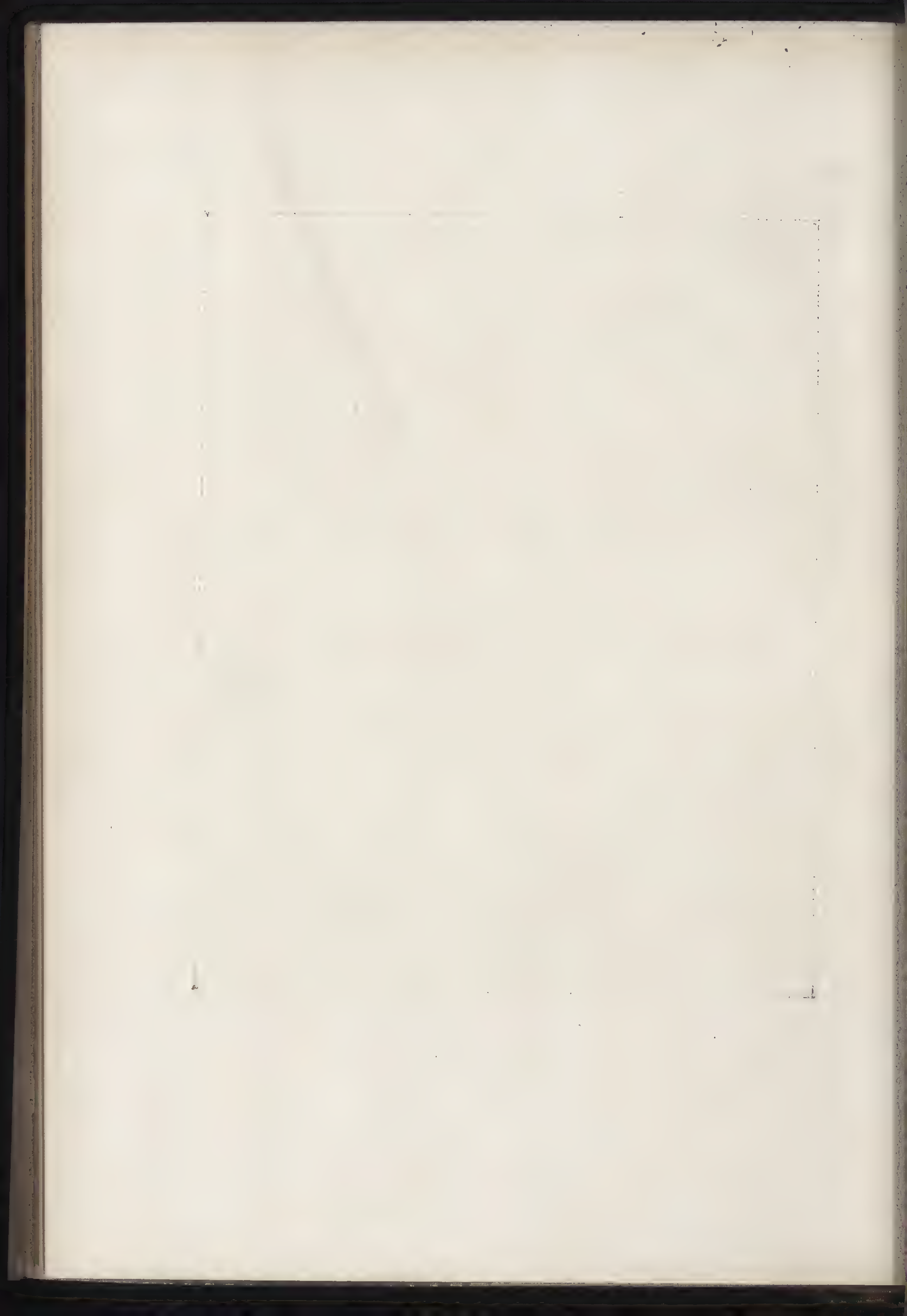
Il trouva à Bruxelles « ces messieurs de Nuremberg » porteurs des insignes du couronnement; il dîne souvent en leur compagnie et même est défrayé par l'un d'eux, qui ne veut recevoir aucune indemnité. Il est invité également par le peintre de Madame Marguerite, Bernard van Orley, dont il exécute le portrait. C'est là aussi qu'il rencontra Érasme de Rotterdam : il lui donne sa *Passion* sur cuivre et fait à plusieurs reprises son portrait (un est dans la collection Bonnat, à Paris). Enfin, il lie connaissance avec un élève de Raphaël, Tomaso Vincidor, qui lui donne une bague en or avec un camée antique et le portraiture ; Dürer l'en remercie par des estampes et le prie, en échange de son œuvre gravé, de lui envoyer d'Italie les gravures de tout l'œuvre de Raphaël.

Le 3 septembre, il est de retour à Anvers et y continue cette vie de plaisirs et de travaux. Après avoir assisté à l'entrée solennelle de Charles-Quint, qui fut reçu « avec des spectacles, une grande allégresse et de belles jeunes filles comme j'en ai rarement vu », il partit, le jeudi après



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN (1519)
(Musée de Vienne.)



la Saint-Michel, pour Aix-la-Chapelle et, le 23 octobre, assista au couronnement de Charles-Quint : « Personne n'a rien vu d'aussi magnifique. » Il passa trois semaines dans cette ville, assistant à toutes les fêtes données au jeune empereur, visitant et décrivant toutes les curiosités de la ville, puis quatorze jours à Cologne, où il admire, à la cathédrale, le tableau de « maître Stephanus » (l'*Adoration des Mages* de Stephan Lochner) ; partout il est hébergé, comme à Bruxelles et à Aix-la-Chapelle, par « ces messieurs de Nuremberg », qui lui obtiennent le titre de peintre de la Cour avec la continuation de sa pension.

Il revient ensuite à Anvers par Düsseldorf, Nimègue et Oosterwyck, puis le 3 décembre en repart et se rend, par Bergen (Berg-op-Zoom) et par Middelbourg, à Zieriksee, en Zélande, où il voulait voir une baleine énorme échouée sur le rivage, mais le flot l'avait déjà remportée quand il arriva.

C'est pendant ce voyage qu'il ressentit les premières atteintes du mal qui, sans doute, l'enleva, une infirmité, dit-il, « telle que personne n'en a jamais vu, et je l'ai toujours » : il s'agissait d'une affection interne localisée dans le côté gauche et supérieur du ventre, ainsi qu'en témoigne un dessin du Musée de Brême, où Dürer s'est représenté nu jusqu'aux hanches, indiquant du doigt l'endroit malade, avec cette inscription : « En haut, où est la tache jaune que je montre du doigt, là est ma douleur. »

Dans tous ces déplacements, Dürer avait sans cesse à la main un album où il dessinait à la pointe d'argent les

paysages et les objets les plus intéressants. Malheureusement il ne nous reste de ce carnet que treize feuillets, dispersés en divers endroits. On y voit, entre autres, le port et la cathédrale d'Anvers, une vue prise sur le bateau du Rhin, près d'Andernach, avec la tête d'un passager, des lions, dessinés à Gand (au Cabinet de Berlin), les portraits de deux patriciens de Nuremberg, Paulus Topler et Martin Pfinzing (collection V. Weisbach, à Berlin), le portrait de sa femme en costume néerlandais (Bibliothèque impériale de Vienne), l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle, une vue de Berg-op-Zoom, la flèche de la cathédrale d'Anvers, des Zélandaises en costume national (Musée Condé, à Chantilly), la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (British Museum), etc.

Des innombrables portraits ou dessins isolés mentionnés dans son journal, très peu subsistent. A ceux que nous avons déjà cités, il faut ajouter : deux portraits du capitaine Félix Hungersperg, « incomparable joueur de luth », a-t-il noté en marge, et le port d'Anvers (Albertina), ceux de sa femme et d'un orfèvre de Malines (Cabinet de Berlin), d'un jeune homme, qui est probablement Patenier (Musée de Weimar), de son hôtelier d'Anvers, Jobst Plankfelt (Institut Stædel), de Lucas de Leyde (Musée de Lille et collection Warwick), des femmes islandaises (collection Edmond de Rothschild, Paris), des soldats et paysans d'Irlande (Cabinet de Berlin), un morse (British Museum), le jardin zoologique de Bruxelles (Académie des Beaux-Arts de Vienne), la négresse du consul portugais Brandan



Cliché Hanfstaengl.

UN VIEILLARD D'ANVERS, DESSIN (1521)
(Albertina, Vienne.)

(Offices de Florence), etc. Une des plus belles parmi ces études est la tête d'un vieillard d'Anvers, âgé de quatre-vingt-treize ans (page 109); elle est exécutée au pinceau sur papier et rehaussée de blanc (à l'Albertina); elle servit sans doute pour un *Saint Jérôme* peint à l'huile, retrouvé, il y a deux ans, par M. A. Weber au Musée de Lisbonne, et pour lequel d'autres études sont au Cabinet de Berlin et à l'Albertina. De ce voyage aussi datent la tête d'homme avec une barbe postiche et une coiffe rouge, exécutée sur toile à la gouache, que possède le Louvre, et, à la Galerie de Dresde, le portrait d'un certain Bernard de Ressen.

Et la même vie agréable continue : à Anvers, où il était de retour le 14 décembre, chacun le requiert pour jouir de sa compagnie ou faire appel à son talent; il dessine pour les orfèvres de la ville des modèles de bijoux, pour une autre corporation une figure de saint destinée à être brodée, exécute des cartons de décorations murales (collection de sir Charles Robinson), peint des armoiries, invente même des costumes pour le carnaval et, comme toujours, portraiture celui-ci ou celui-là, entre autres un certain sculpteur Jean, de Metz. Ses journées se passent en ces occupations artistiques ou à la recherche de curiosités pour lui ou ses amis de Nuremberg (Dürer note, un jour, qu'il a acheté une guenon), et, le soir, ce sont de magnifiques réceptions, qu'il relate soigneusement : il prend part avec sa femme, à qui l'on fait comme à lui, de nombreux présents, à maintes réjouissances pendant le carnaval; les orfèvres l'invitent le mardi gras; au commen-

cement de mai il assiste à la noce du « bon paysagiste » Joachim Patenier ; plus tard, c'est Lucas de Leyde, son rival dans les Pays-Bas, qui l'invite et lui donne tout son œuvre gravé, tandis que Dürer lui offre diverses planches en échange. Enfin, il vend — à des prix fort minimes — ses gravures et celles de ses confrères allemands, surtout celles de Hans Baldung.

Il interrompit encore ce séjour à Anvers pour un voyage à Bruges et à Gand, puis pour un autre à Malines. Dans toutes ces villes il est encore fêté magnifiquement par les artistes ; à Bruges, il reçoit l'hospitalité chez le peintre Jan Ploos (Proost ou Prévost, de Mons?) et admire les nombreuses œuvres d'art des églises, notamment la *Vierge* de Michel-Ange à l'église Notre-Dame, les tableaux de Rogier van der Weyden et de Hugo van der Goes, qui « tous deux ont été de grands maîtres ». A Gand, il est émerveillé du retable de l'*Agneau mystique* des frères van Eyck, « superbe et admirablement conçu », et on lui montre des lions vivants, qu'il ne manque pas, comme on l'a vu, de dessiner sur son carnet.

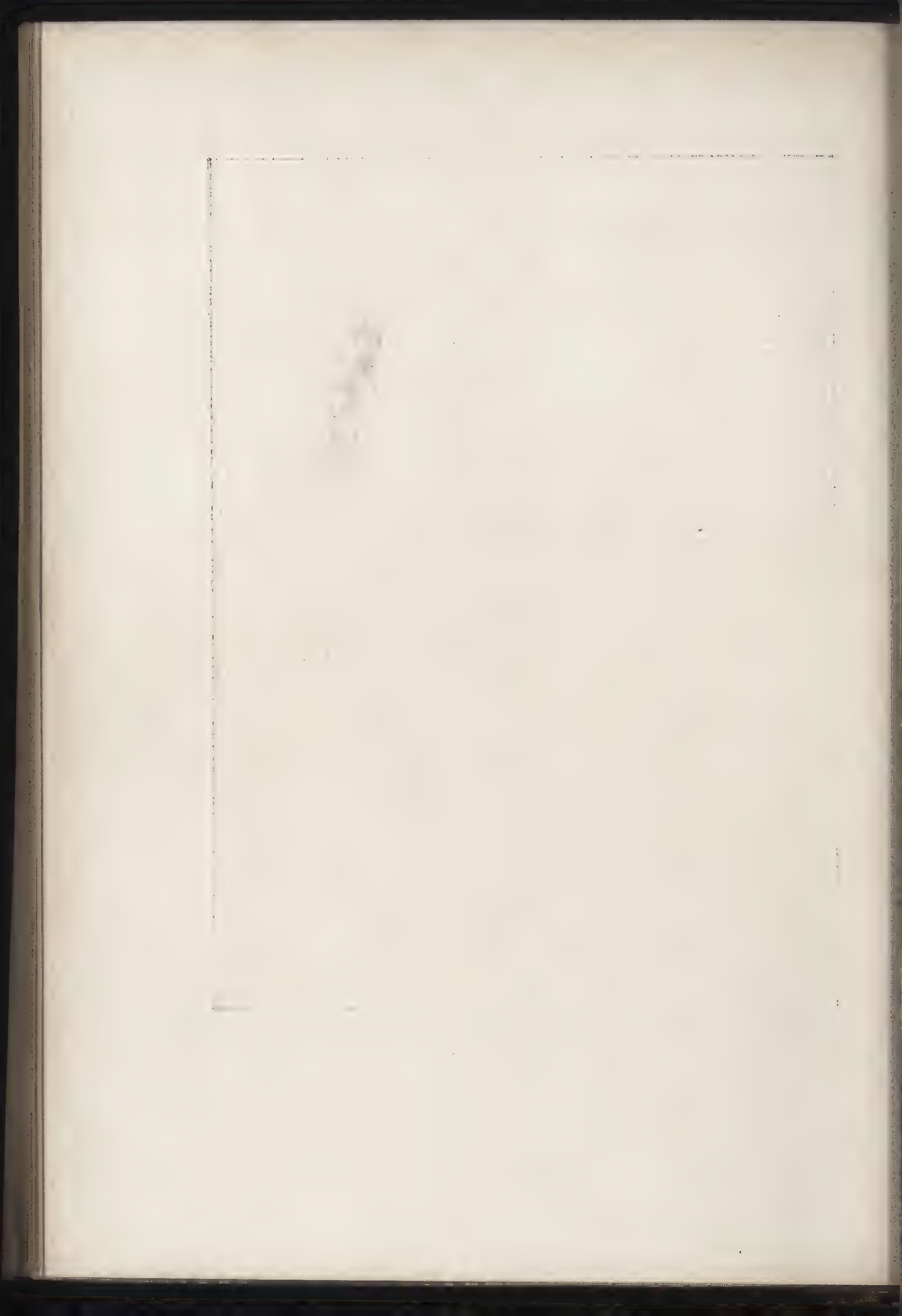
L'excursion à Malines avait surtout pour but de faire visite à Madame Marguerite ; il voulait lui offrir le portrait de Charles-Quint qu'il avait dessiné pour elle ; mais l'œuvre ne plut pas à la princesse. Néanmoins, elle lui montra « toutes ses belles choses », entre autres de « bons ouvrages de Johannes et Jakob Walch [Jan van Eyck et Jacopo de' Barbarj] » ; il pria l'archiduchesse de lui donner le carnet de dessins de Jacopo; mais elle lui dit qu'elle



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DE HIERONYMUS HOLZSCHUHER (1526)

(Musée de Berlin.)



l'avait promis à son peintre, B. van Orley. Au reste, Dürer, plus tard, constatant les résultats de son excessive générosité, écrira : « En Flandre, dans toutes mes transactions, dans toutes mes ventes et autres affaires, dans tous mes rapports avec les personnes de haute ou de basse condition, j'ai été lésé, spécialement par Madame Marguerite, qui ne m'a rien donné pour les présents que je lui ai faits et pour les travaux que j'ai exécutés pour elle. »

Était-elle, comme l'ont prétendu certains auteurs, mécontente des sentiments de sympathie que Dürer, d'abord séduit, dans la profonde sincérité de son cœur honnête et religieux, par les idées nouvelles de la Réforme, professait pour Luther et qui lui faisaient, à la fausse nouvelle de l'arrestation du réformateur, en mai 1521, s'élever avec indignation contre ceux qui avaient trahi « l'homme pieux, éclairé du Saint-Esprit, qui était parmi nous le représentant de la vraie foi chrétienne » ?

Le roi de Danemark, Christian II, qui venait d'arriver dans les Flandres, lui témoigna, par contre, la plus grande sympathie et l'invita à dîner. Dürer fit son portrait au fusain et celui de son chambellan, puis l'accompagna, le 3 juillet, à Bruxelles. Là, il est encore convié au dîner que le roi de Danemark offre à l'empereur et à l'archiduchesse Marguerite ; au cours des fêtes qui s'ensuivent, il exécute de nouveau, cette fois à l'huile, le portrait du roi, et reçoit pour cet ouvrage 30 florins.

Ce fut là la dernière de tant de réceptions et de fêtes : il fallait enfin reprendre le chemin de Nuremberg. En

vain, comme jadis à Venise, le Conseil d'Anvers avait offert à Dürer, s'il voulait se fixer dans cette ville, 300 « philippes » d'or par an avec un bon logement et le paiement à part de tout ce qu'il exécuterait; il préféra, écrit-il au Conseil de Nuremberg, vivre dans sa ville natale « avec des ressources moyennes que d'être ailleurs un riche et grand personnage ». Et, le 12 juillet 1521, par Louvain, Maestricht, Aix-la-Chapelle et Cologne, il s'achemine vers Nuremberg, où l'avaient précédé plusieurs caisses d'œuvres d'art et de curiosités.

VII

Rentré à Nuremberg, Dürer y reçut du Conseil la commande de cartons pour la grande salle de l'hôtel de ville. En raison de sa triple destination de salle du Conseil, de salle de justice et de salle de fêtes, il choisit comme sujets le *Char de triomphe de Maximilien*, tel qu'il devait le publier sur bois l'année suivante (1522), une allégorie de la Calomnie d'après la description, par Lucien, du tableau d'Apelle (dessin conservé à l'Albertina), puis une tribune avec des musiciens et des gens du peuple. Ces compositions furent exécutées probablement par son élève G. Pencz, mais, quoique repeintes au XVIIe siècle, il n'en reste presque rien.

Cette dernière période de la carrière de Dürer est surtout marquée par des portraits, figures d'amis pour la plupart. C'est d'abord le portrait à l'huile d'un personnage



PORTRAIT DE PIRKHEIMER, GRAVURE SUR CUIVRE (1524).

en manteau garni de fourrure et large chapeau, avec un papier roulé à la main, qu'on croit être le banquier de Dürer, Hans Imhoff l'aîné, effigie d'une simplicité grandiose, dont le musée du Prado s'enorgueillit. En 1526, les portraits des conseillers Jacob Muffel et Hieronymus Holzschuher (page 113) (tous deux au Musée de Berlin) montreront une semblable noblesse de conception, la même large et puissante exécution, la même vie intense.

A côté de ces œuvres superbes, voici un simple bois qui ne leur est pas inférieur : la grande estampe, de si belle allure décorative et de si admirable synthèse, où sont fixés les traits du protonotaire impérial Ulrich Varnbüler (1522; dessin préliminaire à Paris, chez le baron Edmond de Rothschild). Ce sont ensuite, gravés sur cuivre : en 1523, le cardinal de Brandebourg, archevêque de Mayence, estampe dite *le Grand Cardinal* (dessin préparatoire au Louvre) ; en 1524, le prince électeur Frédéric le Sage, et Pirkheimer, lui aussi perpétué de façon magistrale et vivante (page 117) ; en 1526, Érasme, d'après les dessins faits dans les Pays-Bas, et Mélanchton; la même année, en peinture à l'huile, le gendre de Pirkheimer, Johann Kleeberger (Musée impérial de Vienne) ; enfin, en 1527, un grand portrait de Dürer lui-même, gravé sur bois.

Entre temps, cependant, quelques œuvres d'un autre genre occupent son activité. Il poursuit une série d'esquisses à la plume commencée dès 1520, consacrée de nouveau à retracer les scènes de la Passion du Sauveur : deux du *Portement de Croix*, datées de 1520 (aux

Offices de Florence), en 1521 trois de *La Mise au tombeau* (au Musée germanique, à l'Institut Stædel et aux Offices), en 1523, une de *La Cène* (à l'Albertina), en 1524 un *Christ au Jardin des Oliviers* (Institut Stædel), montrent son souci constant d'atteindre toujours à plus de pittoresque et de vie. Un autre dessin à la plume, daté de 1524 (à l'Albertina), représentant une *Adoration des Mages*, était peut-être destiné à faire partie de cette suite.

Il faut citer aussi quelques gravures sur bois : une *Cène* ; une *Vierge assise sur un banc de gazon* (1526) ; le *Siège d'une ville*, grande estampe en deux feuilles (1527) ; quatre planches pour l'*Art de la perspective* de Paul Pfinzing l'aîné ; une douloureuse tête du *Christ couronné d'épines* deux fois plus grande que nature, gravée en camaïeu et publiée après sa mort, etc.

Enfin, en 1526, voici son dernier grand ouvrage : les apôtres saint Jean et saint Pierre, saint Marc et saint Paul, groupés sur deux panneaux. Depuis longtemps, il rêvait de représenter d'une façon grandiose et caractéristique les douze apôtres : diverses études (au Cabinet de Berlin, à l'Albertina, à l'École des Beaux-Arts de Paris, etc.) et cinq gravures sur cuivre en témoignent. Cette fois, il choisit quatre des plus illustres, et en fit d'inoubliables figures, d'une grandeur sans égale. Debout, saint Jean et saint Paul placés en avant et drapés dans des manteaux de couleur rouge ou blanche aux plis amples, les quatre saints apparaissent dans la diversité, puissamment exprimée, de leurs caractères (qui les a fait sur-





Cliché Hanfstaengl.

LES APÔTRES SAINT JEAN ET SAINT PIERRE, SAINT PAUL ET SAINT MARC

(1526)

(Pinacothèque de Munich.)

nommer *les Quatre Tempéraments*), figures imposantes, dénuées de toute mysticité et où l'on sent même l'influence des idées de la Réforme (l'artiste les avait d'ailleurs accompagnées d'inscriptions tirées de la Bible de Luther), mais néanmoins d'un sublime qui dépasse l'humanité (page 121). La forme de ces panneaux a fait penser qu'ils étaient destinés à accompagner une composition centrale, peut-être un *Jugement dernier* pour lequel un dessin à la plume, de 1525, dans la collection Juriè, à Vienne, semble être une étude, mais qui ne fut jamais exécuté. Que n'eût pas été une telle œuvre !... Dürer fit hommage de ces panneaux en termes touchants, le 7 octobre 1526, à sa ville natale, qui l'en remercia par une somme de 100 florins rhénans, plus 12 florins pour sa femme et 2 florins pour son aide. Ils figurèrent à l'hôtel de ville de Nuremberg jusqu'au jour où le Conseil, en 1627, les céda au roi Maximilien de Bavière, ce qui explique leur présence actuelle à la Pinacothèque de Munich. Divers dessins pour ces quatre figures sont conservés au Cabinet de Berlin et dans les collections Bonnat et Mitchell.

Ce devait être là le chef-d'œuvre suprême. [Les fragments du petit retable commandé à Dürer en 1523, dit *autel Jabach*, conservés à la Pinacothèque de Munich, au Musée de Cologne et à l'Institut Stædel, et la *Vierge à la pomme* (1524) des Offices, ne sont que des travaux d'atelier.] De plus en plus affaibli par le mal dont il avait éprouvé les symptômes en Zélande, le grand artiste termina, à l'âge de cinquante-huit ans seulement, le 6 avril

1528, une vie honnête et bonne, toute consacrée au travail et remplie d'œuvres géniales.

Cette mort affligea profondément ses nombreux amis et produisit dans tout le monde intellectuel de l'époque une vive émotion; les écrits des personnages d'élite de Nuremberg témoignent des regrets les plus vifs. Pirkheimer, qui habitait le plus souvent son château de Neunhof et n'était pas arrivé à temps pour assister aux derniers moments de son ami, composa plusieurs élégies où il exprimait éloquemment sa douleur de n'avoir pu adresser ses adieux à celui qui, depuis tant d'années, avait été le confident de ses plus secrètes pensées.

Dürer fut enterré en grande pompe dans le cimetière Saint-Jean, aux portes de Nuremberg. Sa tombe, une simple dalle comme la plupart de celles qui l'environnent, porte une plaque de bronze où est gravée l'épitaphe latine rédigée par Pirkheimer :

ME. AL. DU.
QUICQUID ALBERTI DURERI MORTALE FUIT
SUB HOC CONDITUR TUMULO
EMIGRAVIT VIII IDUS APRILIS
M.D.XXVIII

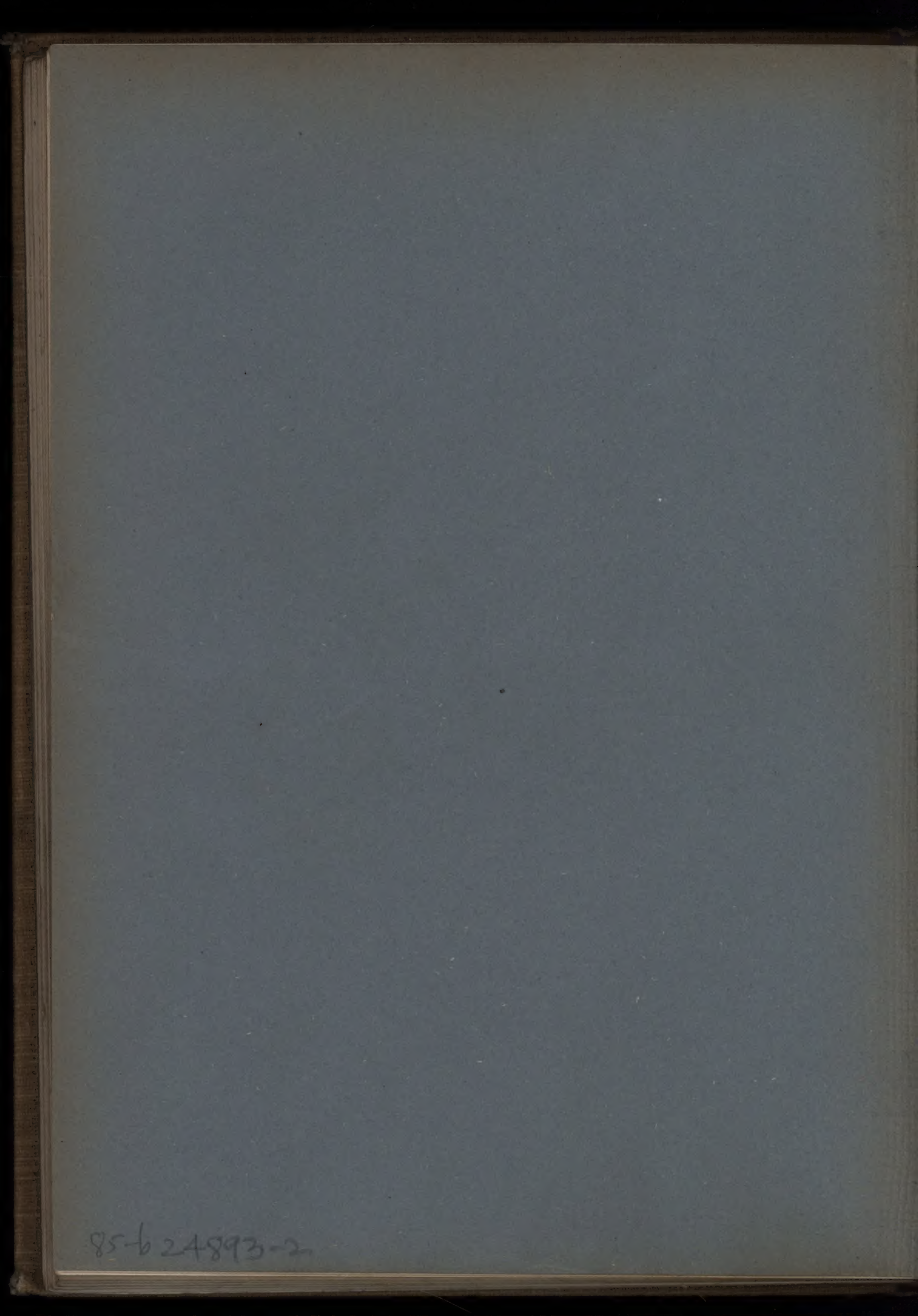
AD

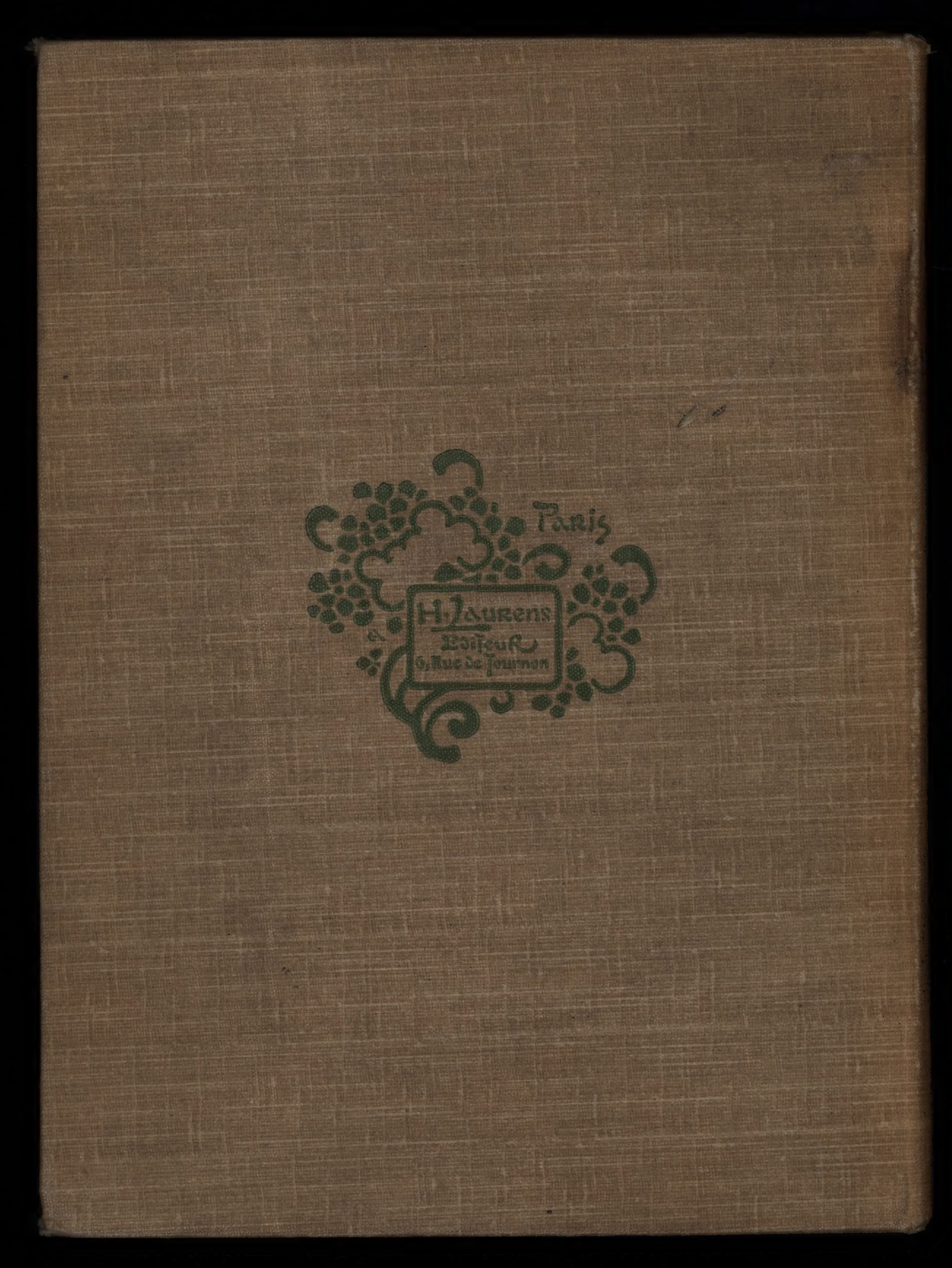
Et, au-dessous, deux inscriptions, l'une en vers allemands, l'autre en latin, rédigée par Sandrart qui fit restaurer la tombe en 1681, célèbrent la gloire de celui qui, dans toutes les branches de l'art, fut et restera la plus parfaite incarnation du génie allemand.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

2702-01 — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.




Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon